

## حجازي لـ "الغاوون": عصفور لا يستحق الردّ وسالم كان انتهازياً في قضية "إبداع" ويوسف شاعر عادي وآخر ما كتب أدونيس كان في الستينيات و"الحياة" هاجمتني لأنني لم أدعُ وازن وسأستقيل من لجنة الشعر في الدورة المقبلة

وائل السمري - القاهرة

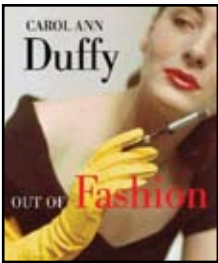
في أول ردّ له على مهاجميه بعد فوزه بجائزة "ملتقى الشعر العربي" الذي أثار عاصفة من الانتقادات، يطلّ الشاعر المصري الأشهر أحمد عبد المعطي حجازي عبر "الغاوون" ليقول رأيه بصراحة - أكثر من المتوقع - في تلك الانتقادات وفي أصحابها وسوى ذلك من المواضيع ذات الصلة، كاشفاً لـ "الغاوون" أنه سيستقيل من لجنة الشعر في دورتها المقبلة.

حجازي  
بريشة:  
أسامة  
بعلبيكي.

"الغاوون" زارت حجازي في منزله بمصر الجديدة وأجرت معه حواراً حاولت فيه - إزاء صراحة أجوبته - ألا تكون أقلّ صراحة في طرح الأسئلة.

التفاصيل 8 - 9

### تسخين الآلة



التفاصيل 5



### ثلاثة جاؤوا إلى الهجود

شوقي أبي شقرا

الحفيدان جاءا من باريس وأمهما ترافق الشاطرين في المدرسة، والبارعين في اللعب على السرير قفزاً وسحب الأغطية وضوضاء المخدّات من أيديهما ولا يلتفتان إلى القاعدة، أي قاعدة. وكيف للطفولة أن تصغي إلى الكلام إلى الجمل العابرة والتي تصيح عليهما ليكون الهدوء هنا، في المقدمة، وفي أرجاء البيت. ولا لزوم للتأنيب، ولأن نعظهما بأن يكون السلم والسلام فلا قفزات ولا ضحكات. وكم يضحكان وكم يلهثان ولا حدود لما عندهما من طاقة ومن قوّة في الجسدين ومن اندفاع إلى الأكثر ولا ضرورة لأن ينكسر شيء أو أن يقع شيء من مكانه إلى الحضيض،

التتمة 10

### أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

#### حمارٌ سعدي يوسف

في حكاية شهيرة لابن الجوزي أن أحدهم وفد سوق النخاسين في الكوفة فقعد إلى نخّاس قائلًا له: اطلب لي حماراً لا بالصغير المُحتقَر ولا بالكبير المُشْتَهَر، إن أقللتُ علفه صبر، وإن أكثرتُ علفه شكر، لا يدخل تحت البوارى، ولا يزاحم السواري، إذا خلا في الطريق تدفّق، وإذا كثر الزحامُ ترفّق. فقال له النخّاس مندهشاً: "دعني إذا مسح الله القاضي حماراً اشتريته لك".

هذا الحمار الذهبي الذي طلبه أحدهم من نخّاس، يبدو أن سعدي يوسف أعاد طلبه من "النخّاس السوري" (أدونيس، كما وصفه أخيراً)، ولأن أدونيس لم يؤمّن ذلك "الحمار"، غضب سعدي وقال ما قال. بالطبع ليس مهماً إذا ما كان هذا الحمار جائزة أو إمارة أو غنيمة أو ترجمة عالمية حرّم منها أدونيس سعدي، فالمهم أن حماراً أو حُمراً كثيرة ضاعت، ويريد سعدي الانتقام لخسارتها.

التتمة 20

شعر الامامين:  
ابن خلدون والافراهيدي

ابواب فيروز  
ومفاتيح الشراء

أمل منقل  
المستقوي بالسلطة

شدرات عن  
أوديسا أميركا



## أسرار الشياطين

رئيس تحرير مجلة شهيرة ورثها عن أبيه ووصل بها إلى الحضيض، زار الجاهيرية الليبية قبل ثلاثة أشهر وتوَّشَل لديكتاتورها القذافي، بنصيحة من زميل له استطاع إقناع الديكتاتور بتحويل قناة تلفزيونية، لكن القذافي قبل أن يرفض الطلب بادر إلى سؤال الوريث الفاشل عن الأموال الكثيرة التي أخذها أبوه من ليبيا!



## غالبيرغ " الغاؤون "

## دلدار فلمز

فنان وشاعر سوري  
مواليد القامشلي 1970  
أقام معارض عديدة  
في سوريا، وله مجموعة  
شعرية منشورة بعنوان  
"عاش باكراً".



## معرض " يوم يوم بيروت " لشارل شهوان

## الغاؤون - بيروت

غالباً ما يملك فضول النقد والمقارنة حين تسمع أو تقرأ خبراً عن نشاط سوى الشعر يُقيمه شاعرٌ. فكيف إذا كان هذا النشاط هو معرض رسوم، وكيف إذا كان هذا الشاعر هو شارل شهوان.

في معرضه الموسوم "يوم يوم بيروت" والذي أقامه شهوان في صالة "زيكو هاوس" ببيروت (2 - 11 نيسان)، يحيلنا هذا الشاعر المشاكس والقاص المشاكس والرسام المشاكس على رؤيته الخاصة للحرب والشباب والسر من خلال خيط ناظم لهذه الأقاليم الثلاثة يُدعى: الصخب. فالحرب هي صخب (العنف) والشباب صخب (الدم) والسر صخب (المدينة).

## سلامتك

أجرى الشاعر اللبناني بول شاول عملية القلب المفتوح بنجاح. أسرة "الغاؤون" التي تُهنئ الشاعر الصديق بسلامته تتمنى له الشفاء السريع والعودة إلى ممارسة نشاطه الصحافي والإبداعي.

## اعتداء

في حادثة يمكن وصفها بالبربرية تعرض الزميل الشاعر العراقي صفاء خلف إلى الضرب والإهانة من قبل بعض أعضاء مجلس إدارة مؤسسة "الملتقى الإعلامي" بسبب مطالبته بحقوقه المسجلة في عقد العمل!



## يكتبها:

شوقي عبد الأمير

"شعراء الدفع الرباعي" هؤلاء يملأون الحياة الثقافية، وتغص بهم الشاشات والمدونات والمنتديات، ولا أحد يجرؤ على التعليق ولا حتى التساؤل عن سبب هذه الظاهرة وتأثيرها السلبي على مستوى الشعر العربي. الشاعر منهم لا يكتفي بالكتابة، فهو الناشر والناقد والمترجم والموزع ورئيس المنتدى والداعي الأول والمدعو، يكتب القصيدة ويكتب عنها، وكي لا يتركز الاسم فهو ينشرها من دون توقيع أو يختار لذلك اسم صديق أو ما يعرف بـ "عبيد النصوص"؛ أولئك الذين يكتبون لأخرين يمنحون لهم أسماءهم أو العكس يكتبون ويتركون لأخرين أن يضعوا أسماءهم ويوقعون نصوصهم!

وكي يكتمل هذا المشهد وتصل إلى السخريّة إلى ذروتها السوداء، فقد أقيم لهذا الشعر مسابقات وجوائز لا تحصى على رأسها لجان من نقاد وأساتذة لامعين، ملمّعين بالأحرى. هذه المسابقات الشعرية صارت بالضبط مثل سباق "فورمولا" لسيارات الدفع الرباعي. هكذا إذا تتوزع خارطة الطريق الشعرية العربية بين سباقين الأول: سباق الهجن للقصائد العامية، والثاني سباق الفورمولا لشعراء الدفع الرباعي.

سقطت كل المعايير والمراجع والمنابر ومنصات الاحتكام فلا ناشر يتوزع عن نشر نص مهما كان تافهاً إذا دفع الشاعر فاتورة ما مع نصّه يتم الاتفاق بشأنها حسب الشاعر والنص والمناسبة، ولا ناقد مهما علا شأنه يتردد في كتابة مقالات نقدية وكتب بتحليل بنيوي أو تفكيكي أو فلسفي، لنص لا يستحق حتى أن يُقرأ - وهو يعرف ذلك بالطبع - لكن الأسباب معروفة ولا داعي للوقوف عندها، لأن الكل مجمعين عليها ولا تخفى على أحد.

هذه الحالة تستشري في الغالبية العظمى من الصحف والمجلات بحيث قدّ النقد موضوعيته، بل وحتى شرعيته، فنحن بتنا نقرأ بشكل يومي أسماء كبيرة لنقاد يوقعون مقالات عن شاعر أو شعراء لا يستحقون حتى الاسم. وأرجوكم لا تطلبوا مني أن أسمى أحداً من هؤلاء النقاد أو الشعراء لأنني ما زلت أحب الحياة والشعر وأحلم أن أعيش أطول حتى ولو غمر هذا المدّ الأسود صفحات وواجهات العمائر والمباني والشاشات في كل مكان. لا تطلبوا

ظاهرة جديدة تحفل بها الساحة الشعرية العربية يتزامن ظهورها مع انتشار وشيوع ما يُعرف بلغة العارفين بالصناعات الحديثة للسيارات بـ "سيارات الدفع الرباعي"، وهي التي يحرك الموتور فيها العجلات الأربع معاً، وتكون في العادة عالية وضخمة الحجم.

هذا النوع من السيارات كان موجوداً في السابق، لكن لم يكن شائعاً في المدن والشوارع المعبدة، بل كان محصوراً في سيارات الجيب والسيارات العسكرية التي تنتقل في مناطق وعرة ورمال أو طرق حجرية وجبلية ووديان كما يعلم الجميع، لكننا لا نعرف لماذا شاع استعمال هذا النوع من العجلات اليوم في الوقت الذي صارت فيه الشوارع أكثر تعبيداً وانتشرت شبكة الطرقات لتصل إلى أبعد القرى واخترقت الطرق المسفلّطة الصحارى والجبال والوهاد.

على أي حال لم يكن في وسعنا الإشارة إلى هذه الظاهرة التي ليست من اختصاصنا، لولا وجود ظاهرة شعرية تستعير الكثير من ملامحها وتتماهى مع جدلها ومتناقضاتها. ذلك أننا نشهد في السنوات الأخيرة وفي مختلف الدول العربية فقيرها وغنيها "شعراء"، وساضع قويسات لأن الأمر ليس أكيدا، وأنه يحتمل الكثير من التمهيص والنقد والعمل والمثابرة لإزالة القويسات، أقول هؤلاء "الشعراء" لا يكتفون بالكتابة والنشر في جريدة أو مجلة أو حتى ديوان ودواوين ومدونات، كما صار يُعرف بلغة ما بعد الحداثة والتكنولوجيا، بل هم يذهبون إلى أبعد في التعبئة والترويج والاتصالات وافتعال الضجّة والحدث وما إلى ذلك في ما يعرف بالعلاقات العامة أو ما يسمّيه الفرنسيون "خدمات ما بعد البيع" وهي الخدمات التي تتبرّع بها الشركات التجارية المصنّعة إلى زبائنهم بعد شهرانهم صناعاتها وأجهزتها.

هكذا صار لدينا "شعراء" يتحرّكون على الساحة الشعرية والثقافية العربية، وحتى العالمية، بطريقة الدفع الرباعي، فتراهم يصلون إلى أماكن النشر والإعلان والشاشات والمحافل والندوات بسرعات خارقة عابرين المراتب والصفوف داخليين عبر الأبواب والنوافذ وحتى السراديب، ولا تدري كيف حصل هذا وما هي مبرراته وأحقية من ولماذا؟





## الديوان الأميركي

هو إلى روح سركون بولص

ولد جاك كيرواك في مدينة لويل (ولاية مساشوسيتس؛ 1922) لأبوين فرنسيَّين كنديَّين. قسَم حياته كلها بين العيش مع أمّه والطواف حول أميركا في رحلات متعاقبة ابتداءً بنيويورك وصولاً إلى سان فرانسيسكو ونيومكسيكو. بدأ تعلم الإنكليزية في السادسة من عمره، فيما كانت اللغة الفرنسية هي اللغة الأمّ ولغة التواصل في بيت العائلة. صار نجماً رياضياً في فريق كرة القدم المحلّي ما أكسبه ذلك مقعداً في جامعة بوسطن، ومن ثم جامعة كولومبيا، وهناك كتب العديد من المقالات الرياضية في الجريدة الطلابية وكان اسمها يومذاك "ذا كولومبيا ديلي سبكتاتور".
وحين شعر أن مكانه ليس هناك، قرّر الذهاب للعيش مع صديقته القديمة إيدي باركر في نيويورك حيث سيلتقي آلن غينسبرغ ونيل كاسادي وويليام بوروز. كتب حينها روايته "ذا تاون أند ذا سيتي" (كتبها بتأثير قراءاته للكاتب الأميركي توماس وولف) والتي ثبّتته كأحد أعمدة جيل البيت.

ومع كتابته المستمرة لم يكن ليجد ناشراً لروايته التالية لست سنوات. وبشكل متسارع تراكمت لديه مشاريع ومسودّات غير منتهية لأعمال مثل: "ذا بيت أوف جنرشين" و"كن أون ذا رود"، ثم كتب الرواية الأشهر "أون ذا روود" في نيسان 1951وقد تم رفض الرواية من قبل الناشرين لأكثر من مرة، إلى أن سارعت شركة "الفايكينغ برس" إلى اصطياذ الرواية بشرط إجراء بعض التعديلات. وكان كيرواك كتبها على رول ورفي رثّ وشفاف بدون هوامش أو أسطر، بلغ طوله 120 قدماً اشتراه عام 2001 مالك فريق إنديانا للفوتبول بـ2.4 مليون دولار، في حين قبض كيرواك ثمن الرواية حينذاك بمبلغ 1000 دولار، لتنتقل الرواية على هذا الشكل لإتاحة عرضها على الجمهور في الجامعات والمتاحف والمكتبات العمومية. لم تولد ثقافة "جيل البيت" من فراغ على الرغم من وجود ما كان قد يجبج قوّة وجهها آنذاك، حيث الحرب العالمية الثانية، وسقوط قبليّتين ذريّتين فوق هيروشيما وناغازاكي. ومع مرايا الحرب والكآبات التي ما زالت طازجة في شكل مشاعر جماعية سائدة، أغلقت أميركا على نفسها وتم حينها انتخاب إيزنهاور كرئيس جديد للبلاد عام 1953 حيث أطبق التّيار المحافظ قيضته على أميركا. ومع جنون العظمة التي كان محرّكها الأساسي المكارثية والحرب الباردة ضدّ المدّ الشيوعي آنذاك، كان "جيل البيت" أهم حدث جمالي في تلك الفترة، ناهيك بالبعد الاحتجاجي الذي أعاد الاعتبار إلى الهامش والمكان وثقافات المهاجرين وعواالمهم. ثقافة لم تهان في شكل رفضها المباشر للنظام السياسي السائد، في الفترة نفسها التي قام جوزيف مكارثي 1950، وهو سناطور جمهوري، بالقاء خطبة في ذكرى إبراهيم لنكولن سمّيت بحملة الخوف من الخطر الشيوعي على أميركا، طالوت وزارة الخارجية المليئة – على حدّ تعبير مكارثي – بأعضاء وجواسيس روسيا، ما دفع غالبية كتاب أميركا ومتفقيها إلى الهجرة أو الانزواء.

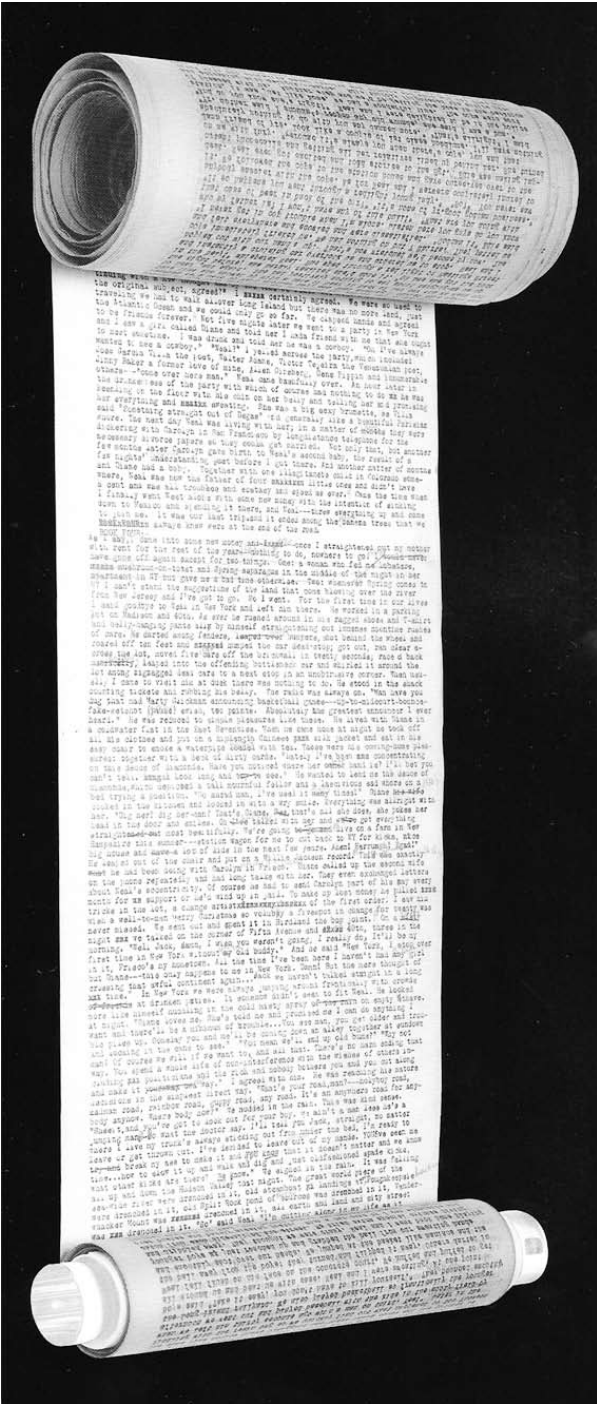
أتت فكرة الأسلوب المتدفّق للرواية، باعتراف كيرواك، من الطريقة المميّزة السرعة والاحتماد والاعتراف. ومن ثم وجد كيرواك نفسه بين اثنين هما بوروز وتفكيره القائم على الشك والحيرة، ونيل كاسادي الشخصية المخادعة والساخر وصياد اللحظة. وحشّية تصويرية وبورنوغرافيا التداعي والمشهدية. إعصار شعري ومرثية طويلة يضرب فيها الجاز بلا هواده، إستعارات ومراجع وأسماء إسطوانات كان استمع إليها كيرواك أثناء كتابته للرواية. مرونة وجريان لا يحذان، كلمات تسيل بعنف تشبه طريقة جاكسون بلوك في الرسم حيث اللون كثيف ومهول ومفاجيء، أقرب إلى درب تيّانة لانهائي. شكل حرّ ومتكسر وغير منضبط، مطوّراً ما تحدّث عنه آلن غينسبرغ في ما بعد عن "عروض البوب التلقائي". نعم الجاز والبوب، يقول كيرواك، من حيث الإحساس لديهما مضمون: رجل يرسم نفسه، ينفخه في الساكسفون حتى ينتهي، وبعد ذلك كل ما سيقله يكون قد أنجز على هذا الشكل: &X.

ديناميكية وصدق روحي مكشوفان استطاعا أن يخرقا حالة اضطراب هائلة في أميركا تلك الفترة. العقوبة الجارفة والارتجال وبوهيمية فكرية جمعت شعراء وروائيين ورسامين وموسيقيين. ثم انخرط كيرواك في المنطقة الساخنة لعائلة الجاز بواسطة صديق اسمه هوراك مان الذي سيتعرف عبره إلى بيتر جوردان وبوب أولستيد وبصورة حاسمة فيا سيمور ويس. ضمن هذه المجموعات الموسيقية ظهر أعظم عازفي الساكسفون والترومبوير، وهم الذين أطلقوا على "البيب بوب" والتي انطلقت من الداون تاون وصولاً إلى الشارع 52 حيث مسرح أبوللو، وسوفوي بول روم، وميتروبوليتان بوبيرا هاوس، إلى منطقة غرين ويتش فيليج، ومقهى "بوهيميا" في الشارع 15 بارو ستريت. وكان منهم ديزي

وياد باول وجيل إيفانس حيث عرّف وقتها ما سُمّي بمرحلة "ذا بيرث أوف كول". عاش إيفانس في قبو ليس فيه مدفأة، في الشارع

55، فيث آفينيو، خلف مصبغة صينية، بمغسلة وسرير وبيانو. انخرط كيرواك في أميركا الخمسينيات، وببلا هواده، في دوامسة بحث هائلة وبوهيمية اكتتفت أسلوب عيشه وكتاباته، وسان فرانسيسكو انبسطت صحارى وأنهار وطبيعة صصية، إلى الشوارع والحانات والأرصعة التي صبغها التسكع والمخدرات والكحول والجنس، والشعر اللانهائي يضرب مفاتيح آلة الطباعة اليدوية بهدير لم يتوقف إلى أن أخبر صديقه نيل كاسادي أنه أنهى ما يقارب 125000 كلمة بين 2 و22 نيسان، ويعتقد بعد ذلك كلّ أن لها شكل رواية (ترجم الرواية إلى العربية سامر أبو هوش ومصدرت لدى منشورات الجمل).
هواش كيرواك في 21 أكتوبر عام 1969 في فلوريدا إثر نزيف حاد في الكبد، وكان يمضي وقته في تلك الأيام مع زوجته الثالثة ستيل وأمه غابريلا.

نُقل جثمانه إلى مدينة لويل حيث قبره في الساكسفون حتى



عبارة عن قطعة رخام جميلة، مشلوح عليها ورد، وزجاجات ملفوفة بالسيلوفان متروكة من عابرين للذكرى.

الجمعة 1 أيّار 2009

## الديوان البريطاني

تعدّ كارول آن دوفي (1955) من أهمّ الأسماء في المشهد الشعري البريطاني المعاصر، وقد رشّحتها رسمياً إدارة رئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير لشغل منصب "شاعر البلاط الملكي" عام 1999، لكن ما جعل هذه الإدارة، الانتقادات التي ستواجهها من اليمين البريطاني المحافظ في حال فازت الشاعرة بهذا اللقب كونها سحايقه وتجاهر بذلك.

أشكال الاغتراب المختلفة، الاضطهاد وعدم المساواة الاجتماعية، التمييز الجنسي، التفرد الشخصي وبناء الذات في زمن ثقافة القطيع المعاصرة هي ثيمات الشاعرة الأساسية، تعبّر عنها بلغة بسيطة تقترب من لغة المحادثة اليومية خالقة من قصائدها نصوصاً غير ملتبسة القصد. أسلوبها الشعري جاذ وساخر في الوقت نفسه، سهل القراءة ويمكن لأي إنسان الاستمتاع بقصائدها. نصوصها عابئة ومؤذية ممزجة بروح الدعابة والتهتك. في قصائدها يتزاوج ما بعد الحدائي وما بعد البنيوي مع السونيّة الشعرية التقليدية. استخداماها للغة التداول اليومي يعكس تأثرها بورد ورث، في حين أن ميلها إلى أسلوب المحاورات في قصائدها يُعزى إلى تأثرها ببراونغ واليوت. النوستالجيا والسخرية الجافتان في قصائدها تعكسان تأثرها بفليب لاركان، ديلان توماس، جيل البيت الأميركي وشعراء ليفربول الحداثويين. هذه الخلطة الانتقائية واضحة تماماً في نصوصها، مع ميل أوضح إلى السورالية الحديثة، وميل مبكر إلى الرومنسية. منولوجاتها تتميزّ بحدود أنثوية قوية وحادة، وهذا ما تجلّى واضحاً في أولى مجموعاتها الشعرية "وقوف الأثنى عارية"، والتي تمثّل استجابات وردود فعل الموديل – المرأة التي تقف عارية لأوامر الرسّام – الرجل الذي يرسمها: "ساعات ست كهذه مقابل فرككات معدودة/ بطن حلمة مؤخرة في ضوء النافذة/ يفرغ اللون منّي/ إلى اليمين أكثر يا سيّدتي/ حاولي أن تكوني ساكنة/ سيصوّرنني بشكل تحليلي/ وأعلق في متاحف كبيرة/ وسيمتدح البرجوازيون صورة العاهرة النهرية هذه/ ويدعوونه فنا".

قصيدة "رجم النجوم" من تلك المجموعة أيضاً ترجّ قارئها بتوقيّاتها الجارحة، وهي تتحدّث بصوت امرأة تموت في معسكرات الاعتقال النازية: "كنت على قيد الحياة، مرّة/ أرخي حزامه/ انفلقت امعائي مثل جبّ خوف يفرغ فاه/ ما بين أفواه الجثث أتمح طمّلاً/ ضحك الجنود/ مسألة أيام فقط/ تعزل هذا/ عن أعمال التعذيب./ صوبوا طلقة إلى عينيها". عام 1987 أصدرت مجموعتها الثانية "بيع مانهاتن" التي تتحدّث فيها بأصوات البشر المهزوزين المهزومين من مجتمع لم يفرّ لهم أخطاءهم؛ "اليوم سأقتل شيئاً/ أي شيء/ لقد عانيت من الاحتراق طويلاً".

في مجموعتيها اللاحقتيّن "الوطن الآخر" (1990) و"وقت شحیح" (1993) تنبع القصائد من الهمّ العاطفي للشاعرة، لكنها

في الوقت نفسه لا تغفل الجوانب السياسية والاجتماعية والقضايا الفلسفية. ورغم وعيها بميولها الجنسية المثلية المبكر، إلا أن إصداراتها الأولى لم تُشر إلى ذلك صراحة، بل إن جنسانية الموضوع (الأخر) في قصائدها ظلت مبهمة تماماً، حتى "وقت شحیح" التي فازت بجائزة "الفورورد" الشعرية البريطانية المرموقة والتي أشرت بدايتها بكتابة قصائد صريحة عن الحب المثلي. ثم أعقبتها بمجموعة "إنجيل الأثنى" (2002) التي تحتفل بخبرات الأثنى وفهمها لعناوين الحياة من ولادة، موت، أمومة، حيض، سن الياس؛ "لقد قطعوا حبلا السري الذي ولدت معه/ ودفنوه تحت شجرة ما/ في قلب الغابة الشاسعة".

وفي قصيدتها الجميلة والعميقة "جامع النور" التي تقترب من سورالية ساحرة لخبرة إنجاب طفل، تقول: "تهوين من نجمة/ إلى حضني،/ الضوء الخفيف في جانب السرير يترمّأ فيك/ أنت تضئين مثل فتاة الثلج". في حين تبتكر قصيدة "الموت والقمر" احتفالية تفجع لكل الذين رحلوا عن عالمنا؛ "لا أعرف أين أنت/ لا صلاة تصل إليك/ حتى لو أن القصائد صلوات/ غير مرئي/ في الفضاء/ حتى لو أن الأرواح نجوم". وأخيراً مجموعة "نشوة" والتي يهيمن فيها صوت الأثنى الخالص عبر قصائد عاطفية شخصية مشحونة بنبرة رشاء، ومختلفة بشكل ملحوظ عن المجاميع السابقة، فهي متسلسة ومستلهمة من علاقة الشاعرة العاطفية بالشاعرة جاكّي كي: "ما الذي أستطيعه" (.../ كي أساعدني، بلا تمويذة أو صلاة،/ كي أحتمل هذه الساعة، البلانهاية، عديمة الرحمة،/ ساعة موت الحب الخفية؟".

تقيم كارول آن دوفي حالياً مع شريكها الشاعرة جاكّي كي في مانشستر، وتعمل أستاذة الكتابة الإبداعية في جامعتها.

<b>هائلتاين</b>	
<div></div> <div>لا ورده حمراء ولا قلب من الساتان. أهديك بصلة، قمرأ ملفوفاً بورق بنيّ. يُعدّ بالضوء، مثل التعري المجرّد للحب.</div>	
<div>هنا سوف تعميك من الدموع كالحبيب ستجعلك تعكس الصورة المتأججة للأسى.</div>	
<div>أحاول أن أكون صادقة. ليست بطاقة جميلة ولا هدية مضحكة مثل مفاجات أعياد الميلاد. ها أنا أمتحك بصلة. قبلتها العنيفة ستظل عالقة على شفتيك، تهيمن عليك وحدك مثلنا، ولابعد مدى مثلنا. خذها. ستتقلّص حلقاتها البلاطينية إلى خاتم زواج، لو تريد، مهلكة،</div>	

<div><div><span><span> </span> <span> </span></span></div><span></span></div>	<div>سوف تعلق بأصابعك رائحتها، تعلق بسكينتك.</div>
<div>كلمات في ليلة رحيبة في الطرف الآخر لهذه الليلة الرحيبة ومع هذه المسافة التي بيننا، أفكر فيك.</div>	
<div>الغرفة تدير ظهرها ببطء للقمر. لذة. ساتجاوزها، وأقول إنه لأمرٌ محزّن وفي أشدّ الهيجانات أغنّي، أغنية مستحيلة للرجبة لا تستطيع سماعها.</div>	
<div>لا لا... لا لا... لا. هل تراني؟</div>	
<div>أغمض عيني وأتخيّل التلال الداكنة التي علي اجتيازها كي أصل إليك لأنّي أحبك وهذا هو المعنى أو هو الحال معبرٌ عنه بالكلمات</div>	
<div><b>إحماء لآلئها</b></div>	
<div>إلى جوديث ريدستون</div>	
<div>لآلئها، تمسّ جلدي. عشيقتي أمرتني بارتداء اللآلئ لتسخينها، حتى المساء حينما سامّشُط شعرها. وفي السادسة، سأضع اللآلئ حول عنقها الأبيض الفاتر.</div>	
<div>طوال اليوم، أفكر فيها، تضطجع في الغرفة الصفراء، تتأمّل الحبرير أو المحمل، الذي ستلتفّ به الليلة؟ تُعجب بنفسها بينما أعمل عن طيب خاطر، حرارتي الخفيفة تتسلّل إلى كل لؤلؤة. حبها، يلفّ عفتي. جميلة هي. أحلم بها في غرفتي العلوية؛ صورتها وهي تراقص رجلاً طويلي القامة، مرتبكة من متاعضي، بالبحاح... يضع شذاها خلف عطرها الفرنسي، وأحجارها اللبنيّة.</div>	
<div>أربت على كتفيها بكفّ أرب: يراقب توردها الناعم ينزّ من جلدها مثل تهديده متراخية. في مرآتها شفّاتي الحمراءوان ترومان الحديث. قمر مكمّل، عربتها تعيدها إلى منزلها.</div>	
<div>في رأسي أراها كل لحظة... عارية، تنزع مجوهراتها، يدها النحيلة تعيدها إلى الصندوق، تنزلق عارية إلى مكدعها، كما هي متادة... وأستلقي هنا بلا نوم، أعلم أن لآلئها تبرد الآن في غرفة حيث تنام عشيقتي وطوال الليل أشعر بالفقدان وأحترق.</div>	
<div>« تمّت الترجمة بالتسبيق مع الشاعرة.</div>	



## "لا يُغضب الحكمة صوت الهذيان"

ما هذا البيت، حتى من دون أن نعرف أنه أمل دنقل، لنفهم أن انحيازه هو إلى الهذيان، وأن موقفه واضح ضدَّ الحكمة، والتعقل، أي: ضدَّ سلطة الحقيقة، إذا تحدثنا قليلا. فما بالك لو عرفنا أن صاحب هذا البيت هو صاحب "لا تصالح... ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ"، الشاعر الذي عُدَّ دائما الصوت الأكثر حدة ضدَّ السلطة.

في قصيدة "لا تصالح"، وهي أكثر قصائد أمل دنقل شهرة، يظهر موقف الشاعر الشاب الذي سأم كلام الشيوخ: ضدَّ سلطة المال: "لا تصالح ولو منحوك الذهب"، ضدَّ سلطة القوة: "لا تصالح/ ولو قال من مال عند الصدام/ ما بنا طاقة لامتشاق الحسام"، سلطة القدر: "لا تصالح ولو حذرتك النجوم/ ورمى لك كهأنا بالنبا"، وضد سلطة المنطق – الحكمة – الشيوخ: "لا تصالح ولو قيل" هي لازمة يبدأ بها دنقل الكثير من مقاطع هذه القصيدة.

وهو يعارضها، وكل حكمة يقولها الشيوخ يملك هو حكمة مناقضة لها: "لا تصالح ولو قيل رأس برأس أكل الرؤوس سواء؟

أقلب الغريب كقلب أخيك".

منطق نختلف معه بالطبع – فهتلا: من أين له ذلك التصور "البديهي" عن عدم تساوي الرؤوس كلها؟ – لكن اللجوء إليه يعني أنه ليس لدى دنقل شيء ضد الحكمة في حد ذاتها، حتى وهو يهتف أحيانا ضدها، كما أنه ليس لديه شيء ضد سلطة القوة: "أنت فارس هذا الزمان الوحيد/ وسواك... المسوخ"، حتى وهو يهتف ضدها. ما أتى ليدرسه هذا المقال إذا، هو السلطة التي مثلها الشاعر دائما في قصائده، حتى وهو يتحدّث ضدها. ليس فقط وهو لا يدعي الحديث باسمها. في بيت آخر شهير له يهتف: "المجد للشيطان/ معبود الرياح/ من قال: لا/ في وجه من قالوا: نعم، بضارح دنقل سلطة الرب، جاعلا الشيطان بطله الدرامي، لكن الشيطان يتحول، بشكل دراماتيكي، إلى معبود هو الآخر، ومستحقا

أجل الترفيه" من قصيدة "أوتوجراف". في بيت آخر في قصيدة شهيرة له بعنوان "سفر الخروج – أغنية الكعكة الحجرية"، وصارت ما بعد مانيفستو للمظاهرات

الطلابية، يقول:

"المنازل أضرحة... والزنازن

أضرحة... والمدى أضرحة

فأرفعوا الأسلحة

إرفعوا

الأسلحة!".

يرى دنقل الموت في كل مكان، المدى أضرحة، والرد على الموت يكون بالسلاح. السلاح دوما كان مصدرا مهمما وملهما للشاعرية، لكن أيضا لا يمكننا تجاهل أنه – أي السلاح – هو أحد منتجي الموت، الذي يشكو الشاعر من رؤيته في كل مكان حوله. يرث الشاعر على الموت بالموت، ولا نفهم لماذا علينا أن نستجيب إلى الموت الذي يدعو إليه ولا نستجيب إلى الموت الآخر الذي يراه حوله. يقول: رابتي: عظمتان وجمجمة/ وشعارَي الصباح، على الرغم من اتخاذه هيئة القرصان،



فإن الموت الذي ينادي به سيأتي بالصباح (وان لم يبهرن على ذلك)، أما الموت الذي يراه من حوله، فهو الموت الذي يطالبنا بكرهيته، هو موت يحاصر الطلبة المتظاهرين ويحقق معهم. أي أن جريمة هذا الموت الآخر، إذا مددنا الخط على استقامته وجعلنا صوت الشاعر معبرا عن الطلبة المحاصرين، جريمته هي في كونه يحاصر الموت الذي يدعو إليه الشاعر. الآخر هنا يصيح كل ذنبه أنه "آخر"، أنه ليس "أنا".

وذنوب إضافي: يشير دنقل إلى الطلبة قائلا:

"يغفون: نحن فداءك يا مصر

نحن فداؤ..."

وتسقط حجارة مخرسة

معها يسقط اسمك يا مصر – في الأرض".

الطلبة في هذه اللحظة هم مصر، وانكسارهم هو سقوط مصر، وأعداؤهم إذا انحيازه إلى الملك، على الأقل ظاهريا، لكن أشكال السلطة كثيرة، وغالبا ما ينحاز دنقل

إلى واحد منها أو إلى أكثر (سلطة الهرمية – القصيدة مثلا في المئائتين السابقين، وفي: "الكلمة – إن تكتب – لا تكتب من

الجمعة 1 آيار 2009

ابن نوح" يحكي دنقل قصة الطوفان القرآنية بتفاصيلها المعروفة، مع دلالات مختلفة: ابن نوح يرفض الهرب من الطوفان، "بعد أن قال لا للسفينة/ وأحب الوطن"، والجبل، الذي يفترض أن يعصمه من الماء في القرآن، يختلف معناه هنا: "وناوي إلى جبل لا يموت/ يسمّونه الشعب"، بسلطة الوطن والشعب، يتمكن دنقل من تقريع الهاربيين، وأولتهم "الحكماء"، ثم "المغفون" – سائسي خيل الأمير – المرابون/ قاضي القضاة – (ومملوكه!)//

المجد إذا ظل مقصورا، بأمر الشاعر، على الشيطان، البطل، سبارتاكوس، بينما حرمت منه جموع العبيد العاديين، الذين يتألمون ويقاومون بصمتهم. ظل الصراع بين القيصر وهكذا، فالجميع يهرب، ولا يبقى سوى الشباب، ويسمّيهم دنقل "الشعب"، في المدينة. الشعب – الوطن – الشباب، كلّها ترسانة – بلاغية يستخدمها شاعرنا لأجل



توبيخ الهاربيين، العاديين، غير الأبطال. وماذا عن الفلسطينيين الهاربين من العصابات الصهيونية في الكبة؟ هل يراهم دنقل جبناء؟ هل يستطيع تصويرهم باعتبارهم مرابين وراقصات ومماليك وسائسي خيل الأمير؟
نلمح هنا شيئا من الاستعلاء على الإنسان العادي، الفاني، الذي يخاف الموت، لمصلحة البطل الخارق الذي لا يفكر سوى في الوطن، لا في نفسه ولا في جسده.
مثير للدهشة هنا سؤال آخر: لماذا قال دنقل: "جبل... يسمّونه الشعب"، ولم يقل "جبل... هو الشعب"؟
شعر يفداحة استخدام مصطلح "الشعب"، ببقيّيته التي لا تقبل التشكيك، فأراد التخفيف من حدتها قليلا؟ ربما، تظل هذه محاولة جيدة، لكنها أبعد ما تكون عن الجذرية، كما يلزم التدكير.

التعالى على الإنسان العادي، الذي ليس بطلًا، يبدو أكثر وضوحا في قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة". يمكننا اعتبار القصيدة محاكاة ساخرة لخطاب يتصوره الشاعر خطابا للخصوع. يطلب سبارتاكوس وهو على المشقة بأن يعلموا أبناءه الانحناء لأن: "من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموع"، و "الدوعا الطيبون.../ هم الذين يروثن الأرض في نهاية

## نقد

لدى شاعرنا شهداء كثيرون. في قصيدة "في اختطار السيف"، والمكتوبة عام 1970، نرى هذا المشهد:
"توقفتني المرأة
في استنادها المثير
على عمود الضوء
(كانت ملصقات "الفتح"
و"الجبهة"...
تملأ خلف ظهرها العمود!)
تسألني لفاقة:
(لم يترك الشرطي...
واحدة من تبغها الليلي)
تسألني أين كنت أمضي ليلتي...
وحيدا
وعندما أرفع وجهي نحوها:
سعيدا
أبصر خلف ظهرها: شهيداً
معلقا على الحائط، ناصع الجبهة
تفوص عيناه... كنصلين رصاصيين
أصرخ من رهافة الحذين
... أمضي بلا وجهة!"

العمود، ولأجل الرفع من شأن شهيده، يعرفنا دنقل بأن شهيده هو الأب أيضا، بما تحمله كلمة "الأب" من معان:
"يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة... يا إخوتي:
هذا أبوكم مات
ماذا؟ لا... أبونا لا يموت".
لأنه يهدي العمود، ولأنه قديس، ولأنه أب، يصبح الميّت شهيدا، وللأسباب نفسها، يصبح الشهيد خالداً، وخطوة أبعد: هذا الشهيد قادر على القتل أيضا، عيناه كنصلين رصاصيين. الذي لا يموت قادر على سلب الحياة، على إنشاء الرجل عن رغبته في الأنتى.

واحد من أسلحة دنقل في قول "الحقيقة"، وهي مرادف لـ "الحكمة"، هو القضيـب. يمكن له التشهير بشخص وتجميد آخر باستخدامه وبالحديث عن الرخاوة والخصيان والطواشي و "كيف تنظر

نفسها:

"وجدت هذا السيّد الرخوا

تصدّر البهوا

يقصّ في دمهائه عن سيفه الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدا".

هذا بالطبع في مقابل مغامرات

المتنبّي العاطفية، أو، في قصيدة

أخرى بعنوان "الحداد يليق بقطر

الندى"، تصبح قطر الندى هي

الرمز القديم، هي الأنتى – الوطن:

"قطر الندى... يا مصر/ قطر

الندى في الأسر"، وهي أنثى

محاطة، كالعادة، بأشباه الرجال.

تبدأ القصيدة بشيء يشبه اللازمة

الشعبية:

"قطر الندى يا خال

مهرة بلا خيال".

وفي نهايتها:

"كان (خمارويه) راقدًا على بحيرة

الزنبق

في نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة



المغلولة".

الأب هو المنوطة به حماية الابنة،

و"كيف تنظر في عيني امرأة أنت

تعرف أنك لا تستطيع حمايتها".

في الأمثلة المشار إليها، لم يقدم

دنقل صوتا للهذيان، كما توقعنا

منذ بداية المقال. لقد قدّم الحكمة

فقط، الحكمة التي غالبا ما تُسلح

نفسها بقصة قديمة، عن المتنبّي

وكافور، عن سالمي ويوحنا، عن

حرب السيوس، حكمة تؤمن نفسها

بمنطق ينتمي إلى خارجها، وتعتمد

على النيل من رجولة الخصوم،

وعلى حذف الرموز من جميع

العصور لبناء الصورة البلاغية.

كيف يمكن لرد عادي، ليس شاعرا

ولا يفهم معنى الكلمة المكتوبة، ولا

يشغله كثيرا تاريخ الأمة، ويتعرض

يوميا للإيذاء والتعذيب في

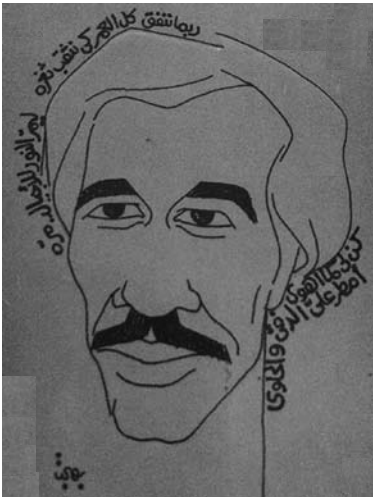
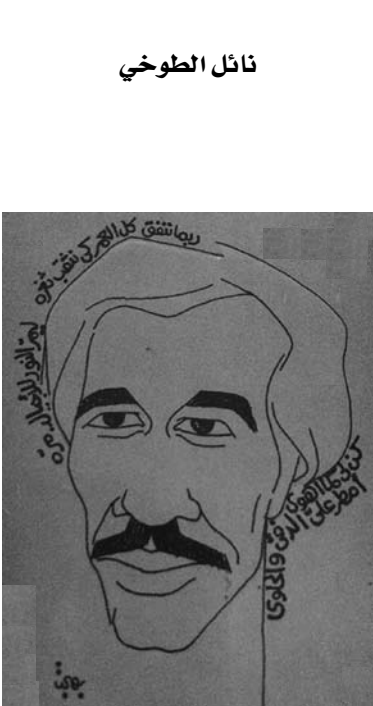
أقسام الشرطة لأسباب تافهة، أي

لا تتعلق بـ "البطولة"، أن يجادل في

المنطق شاعرا يملن أن بطله الذي

لن يصالح هو "فارس هذا الزمان

الوحيد... وسواه المسوخ"؟



دنقل



## سجل ثقافي

**وصفه محبّوه بـ"الرائد"، بسبب مساهمته هو وصلاح عبدالصبور**

**في تجديد القصيدة العربية في**

**مصر منذ أكثر من نصف قرن، بينما**

**يصفه خصومه بـ"الطاووس" لأنه من**

**وجهة نظرهم لا يرى سوى نفسه، ويكاد**

**لا ينشب صرام حول أي شيء يخضب الشعر**

**في مصر إلا ويكوث حجازي أحد أطرافه،**

**بل ربما يكون أحد أهم أسبابه... وآخر**

**المعارك التي نشبت حوله كانت بسبب**

**"ملتقى الشعر" الثاني الذي فاز بجائزته،**

**ومن قبلها كانت معركة كتابه "قصيدة**

**النثر القصيدة الخرساء"، وتداعيات نشر**

**قصيدة "شرقة ليلا صراد" لحلمي**

**سالم في عدد "إيدام" الفصلي الأول...**

**في الساعة العاشرة صباحاً ذهبت**

**إلى حجازي، فوجدته مرتدياً جلباباً**

**صيفياً. تناقشنا في أمور عدّة قبل**

**أن نبدأ الحوار بأثر المستجدات:**

كتب حلمي سالم في جريدة "الحياة" مقالاً يتهمك فيه، أنت ومجلس تحرير مجلة "إبداع"، بالتخاذل وعدم الوقوف إلى جانبه في قضيته التي حكمت المحكمة على آخرها بسحب جائزة التفوّق منه؟

– (مبتسماً بسخرية) قضية "إبداع" لا تتوقف عند سحب الجائزة من حلمي سالم، إنما تتعدى إلى أمور أهم من جائزة حلمي المسحوبة، فقد نشرنا القصيدة من دون أي اعتراض، وما حدث هو أني عبرت عن رأيي الفني بقدر كبير من اللطف والرحمة، وسالم ليس شاعراً مبتدئاً كي أرفض له قصيدة، أو أخفي رأيي الفني الذي قد لا يعجبه، وما حدث هو أني فصلت بين الحكم على القصيدة من وجهة النظر الفنية، ومساندتها ونشرها من باب دعم حرية التعبير، لأن حلمي شاعر معروف ضمن قائمة الشعراء المصريين، وينشر قصائده منذ أواخر الستينيات، وأنا اعتبرته مسؤولاً أمام القارئ وأمام النقد عن قصائده، ولذلك نشرت القصيدة رغم عدم إعجابي بها، فأنا أفضل بين كوني رئيساً للتحرير يدير مجلة عريقة، وكوني قارئٍ شعر له ذوقه الخاص. وبكل بساطة القصيدة لم تعجبي إطلاقاً، وأذيع هنا سرّاً لأول مرة هو أني لم أقرأ القصيدة إلا بعد طباعة المجلة، وحتى لو قرأتها قبل ذلك لم أكن لأمنعها للاعتبارات التي ذكرتها لك، لكن ما فوجئت به هو أن سالم استغل واستثمر الضجة التي أحدثتها القصيدة لمصلحته الشخصية بدلاً من أن يقف إلى جانب المجلة التي نشرتها له، ولا أفهم بأي حق يهاجمني حين أبدي رأيي في القصيدة، فهو هنا يخلط عامداً بين دفاعي المستमित عن حقّه في نشر إبداعه، وحقّي في إبداء رأيي، وهذا الخلط المتعمّد ومحاولة تمزيقه بمقالة هنا وندوة هناك في مصر وببيروت ولندن، أمر لا أقبّله.

أضح هنا سرّاً أقوله للمرّة الأولى وهو أنني لم أقرأ قصيدة حلمي سالم إلا بعد طباعة المجلة!

محمود درويش اعترض عن الحضور في البداية، لكن عندما كلمه عصفور وقال له: الجائزة لـ، أتمنا

ولم يقوم بذلك إذا كنت تدافع عنه حقاً؟ – لأنه يريد أن يمثّل دور الشهيد والضحية ويستغل جريدة "الحياة" في هذا الغرض،

ومعروف أن "الحياة" لها موقف من قضية إبداع"، ومثني شخصياً، ولا أعرف كيف تسمح جريدة كـ "الحياة" لأحد محرريها بأن يكون وحده هو نافذة العالم العربي على الثقافة المصرية، فهذا المحرر يحاول تضليل حجم الثقافة المصرية والشعر المصري، وسأضرب لك مثلاً على ما أقول: أثناء انعقاد ملتقى الشعر في "المجلس الأعلى للثقافة" و "ملتقى قصيدة النثر" أو ما سمّوه "الملتقى البديل" في نقابة الصحفيين قال إن المصريين أقاموا مؤتمراتٍ بينما الشعر قليل، وتناسى أن هذين المؤتمرات لم يقتصرا على الشعراء المصريين بل تمّت دعوة شعراء من جميع أرجاء الوطن العربي ومن العالم. وبرأيي إن الفرق الوحيد بين المؤتمر الذي عُقد مؤخراً والمؤتمرات السابقة هو أننا لم نوجه الدعوة إلى الأستاذ عبده وازن، بينما كان المدعو الدائم سابقاً، ولذلك بدلا من أن يقف إلى جانب قضية حرّية التعبير التي تمسّ جميع الكتاب والمبدعين، استغل منبره الصحافي ليهاجمني، وبدلاً من أن يُحييَ المجلة التي نشرت قصيدة لم تعجب رئيس التحرير ولا نائبه يسمح لحلمي سالم أن يكيل لنا الهجوم بعدما تحمّسنا لنشر قصيدة تكسر قيود النشر في المؤسسة الثقافية المصرية.

نحن نحترم رأيك النقدي، لكن المشكلة في التوقيّت الذي قيل فيه هذا الرأي. – أولاً أنا لم أصرح بهذا الرأي أثناء الضجّة المثارة حول القصيدة، وحينما سُئلت في برنامج "البيت بيتك" عن رأيي الفني كتمته، وقلت نحن الآن لسنا في وارد الآراء الفنية، لكن المشكلة أكبر من ذلك بكثير، فأنا تخيلت أن مشكلة حرّية المبدع هي التي تهّم الجميع، وأول مرة أصرح برأيي الفني في القصيدة كانت في ندوة أقامتها جمعية "التنوير"، وكان حلمي حاضراً، وقلت إنني غير متحمّس للقصيدة من الوجهة الفنية، لكني لم ولن أتملّص من مسؤوليتي، فلا يجب أن يبتزني أحد بدافع أن "القصيدة في مشكلة"، لأنك حينما تقول لي هذا كأنك تطالبني بالكذب، وأنا لا أسمح لنفسي أبداً بأن أزيّف وجهة نظري من أجل مشكلة عابرة، وكان يجب على الجميع أن يتضاموا مع المجلة، عوض مهاجمتها، كما يفعل حلمي باستثماره القضية لمصلحته بأنانية واستغلال وانتهازية.

في معظم مقابلاتي معك ألاحظ اعترارك الشديد بنفك وبتجربتك، لذا اسمح لي أن أسألك، لماذا لم تستقل من رئاسة تحرير "إبداع" بعدما صادرها ناصر الأنصاري رئيس هيئة الكتاب (المؤسسة الثقافية التي تنتج المجلة)، حتى أنه بعد إصدارها لم يضع لها التمويل المناسب كي تصدر بانتظام، هذا كله فضلاً عن إيجابك على إصدارها فصلياً بعدما كانت شهرية، وإذا نظرنا إلى كتابك المعلنون بـ "الثقافة ليست بخير" سجد الآن أن أول من يجعلها كذلك هم الذين على شاكلة الأنصاري الذي يسمح لنفسه بالقيام بدور الرقيب عوض القياح بدور التنويري... ألم تكن الاستقالة أكرم لك ولاسلك من هذا القهر؟

– لا أخفيك سرّاً، لقد فكّرت في الاستقالة وهدمت بها كثيراً، لكني كنت بين تارين: الأولى ما ذكرته من تمثت وتعسف، والثانية حاجة الوسط الأدبي إلى مجلة مثل "إبداع" قبل النظر إلى اعتباراتي الشخصية، وكنت أمل أنه بنوع من المرونة تستطيع المجلة أن تعبر كبواتها، وتغلب على مُحيطها.

**هذا كله لا يجعلك تتحمّل ما تحمّلت؟**

– ساكون صريحاً أكثر معك، أنا لم أستفد إطلاقاً من رئاسة تحرير المجلة، لكني أنظر إلى "إبداع" بتعاطف أكثر، ورأيت أن المجلة في محنة، و"إبداع" لا تستحق منا أن ننفض عنها هكذا، فالمجلة تأخذ من وقتي الكثير، وتُلاحقني مشاكلها من كل جانب من دون استفادة حقيقية من ورائها إلا المحافظة على منبر مستدير يخدم قضية الفن، وسأذيع في مجلّتك سرّاً خاصاً جداً وهو أني تقريبا لا أنقاضي أجراً على رئاسة تحرير المجلة، وكل ما أنقاضه هو 2200 جنيه كل ثلاثة أشهر (ما يعادل 400 دولار تقريبا) كمكافأة عدد، وفي أحيان كثيرة يتأخّر صدور المجلة فتمر خمسة أشهر أو أكثر من دون أن تصدر، فيكون راتي منها ما يوازي 500 جنيه (100 دولار تقريبا) شهرياً، لكنني بالطبع لا أنظر إلى مثل هذه الصفائر، وأنفق من وقتي ومجهودي الكثير للمحافظة على هذه المجلة العريقة التي أن تخليت عنها في مثل هذه الظروف ساخونها، و"إبداع" لا تستحق مني هذا الجحود، ولا تستحق أن تتلقّى طلعتين في وقت واحد: طعنة إلغاء ترخيصها بعد هجوم المتأسلمين، وطعنة مثني أنا بالتخلي عنها. والمشكلة كلها سببها الفساد الكبير الذي تعاني منه مصر منذ الخمسينيات، وإن أردت أن تعرف حجم الفساد انظر إلى ما كان يستطيع طس حسين أن يكتبه وإلى ما تستطيع أنت أن تكتبه الآن، لتعرف أننا نشهد ردة ثقافية كبيرة.

**كيف تعاملت مع الصحب المعلن الذي قبول به منحك جائزة "ملتقى الشعر العربي" الثاني؟**

– لم أعيا به إطلاقاً واعتبرته بدافع الترضّد لا غير، فأنا أعرف أن ثمة الكثيرين من المترصّدين والمترصّبين، وأعرف أن ثمة أشخاصا لم يقدروا على الإيقاع بي في مناسبات عديدة، وسوّلت لهم أنفسهم أنهم يستطيعون الإيقاع بي في هذه المناسبة، وهذا بالطبع ما لن يقدروا عليه.

ألم تنظر في ما يقولون حتى تحكم عليه؟ – هم لا ينظرون في ما أقول، وينتهزون أي مناسبة للهجوم عليّ، حينما أصدرت كتابي عن قصيدة النثر لم يهاجمني أحد بموضوعية، وكل ما قرأته كتابات انطباعية شخصية، ولم يحاول أحد أن يقرأ ما كتبت ويفنّده، ووقتها كنت سأقبل تقدّمه بصدر رحب. وقبل بدء "ملتقى الشعر" بثلاثة أشهر كاملة بدأ الهجوم عليه، مرةً لأن واحداً اعتدّ، ومرةً بسبب الأسماء المدعوة، ولم ينظروا إلى الشعراء الكبار الذين حضروا المؤتمر من جميع أنحاء العالم.

**لكن الأسماء التي اعتذرت لها قيمتها؟** – أدونيس اعتذر عن الحضور لأنه كان

الجمعة 1 أيّار 2009

في الصين، وكما اعتذر عن ملتقى القاهرة اعتذر عن مؤتمر آخر في الإمارات كان في التوقيت نفسه، وسيمح القاسم اشترط أن تُخصّص له أمسية كاملة ليأتي، وهذا بالطبع ما لم أسمح به، فجميع الشعراء الكبار الذي أتوا تشاركوا في أمسية واحدة، أنا نفسي شاركت الشعراء في أمسية، ومحمود درويش في العام الماضي شارك آخرين في أمسية، فكيف يشترط عليّ سيمح القاسم أن أخصّص له أمسية بمفرده، لو بعت المتنبّي من مرقده وقال لي: خصّص لي أمسية بمفردي، سأقول له: شكراً لا تات وامكث في حلب.

ولماذا تعتبر نشر خبر اعتذار الشعراء ترضداً، وأنت تعرف أن هذا خبر صحافي مهم، فلماذا تلوم الناس على أداء عملهم؟

– أنا عملت في الصحافة منذ أكثر من ستين عاماً، وما زلت، وأفهم أن الموضوعية الصحافية تتطلب ذكر الأخبار بحيادية، في معنى أن أنشر خبر اعتذار أدونيس والقاسم إلى جانب خبر تأكيد حضور الشعراء الكبار الآخرين، وقد كان الملتقى حافظاً بالأسماء المهمة، والشاعر الصيني الذي حضر الملتقى مرشح بقوة للفوز بجائزة "نوبل"، فنشر خبر اعتذار شاعر على هذا النحو اعتبره تحاملاً وتلطّفاً.

**لكن الضجة التي أثيرت لم تكن بسبب الاعتذارات فقط، بل بسبب الجائزة التي ذهبت إليك، وأنت رئيس لجنة الشعر في المجلس؟** – الموقف من الجائزة كان بسبب الموقف منّي ومن المؤتمر، فمن يستطيع أن يقول إنني لا أستحق الجائزة، من ذا الذي يجرؤ؟

**في الحقيقة لم يقل أحد إنك لا تستحقها، لكن وجه الاعتراض أنك رئيس لجنة الشعر في المجلس، فكيف تمنح نفسك جائزة من هيئة أنت عضو فيها؟**

– أولاً هذا كلام مغالط للحقيقة، فأنا لم أكن رئيس لجنة التحكيم التي تمنح الجائزة، أنا مقرّر لجنة الشعر، وهذا منصب شرفي، ولست عاملاً في وزارة الثقافة ولا موظفاً فيها، والجائزة لديها لجنة تحكيم خاصة تتعامل باستقلالية تامة، تحت إشراف الوزارة، وكان على رأسها الناقد العربي الكبير عبد السلام المسدي، وتضمّ الكثير من النقاد المحترمين. ولعلمك أنا حصلت على الجائزة بالإجماع، ولم يطرح أي من أعضاء اللجنة اسماً واحداً وقال له: الجائزة لك! فأتي، وفي ذلك الوقت كانت نازك الملائكة على قيد الحياة، وكانت تقيم في القاهرة، وكانت في أواخر أيامها، وهي بلا شك أحق من درويش بالجائزة، لكن "مرتبي" الجائزة نظروا إلى

على الجائزة، أعط لي اسماً واحداً له وزنه تشكك في أحقّيتي وأنا سأردّ عليه، ثانياً: أنا لم أعرّض على النقد لو كان محترماً، لكن النظر إلى مجرد وجودي في منصب شرفي بالمجلس كدليل على فساد الجائزة، ليس نقداً بل حديث مغرض ولغة شوارع.

أيضاً، من ضمن شروط الجائزة أن يكون صاحبها أصدر على الأقلّ كتاباً في السنوات الخمس الأخيرة، وهذا ما لا ينطبق عليك؟

– هذا الشرط لا وجود له، وإذا كان موجوداً فالمجلس هو المسؤول وليس أنا. أيضاً شروط هذه الجائزة مطابقة لجائزة ملتقى الرواية، وقد حصل عليها الطيّب صالح مثلاً وهو لم يكن قد أصدر كتاباً في السنوات الخمس التي سبقت حصوله عليها، ثم أني أصدرت كتاباً نقدياً يعني بالشعر منذ فترة قليلة، وإن كانوا يقصدون أني لم أصدر ديواناً شعرياً فلدّي ما يكفي من القصائد غير المنشورة التي تكفي لصنع ديوان، لكني لا أريد أن أطبع ديواناً قل – من حيث الكم – من دواويني السابقة، كي لا يقولوا إنني أملّم شتات القصائد لأثبت وجودي الشعري، فوجودي الشعري ليس محل خلاف، ومن المفترض أن يحصل على الجائزة شاعر قدم للشعر ما يؤهّله لأن يكون شاعراً كبيراً. وللناقدين أقول: ماذا لو كنت فزت بهذه الجائزة منذ عشر سنوات، وبعدها لم أكتب شعراً؟ هل كانوا سيطالبون بسحب الجائزة مني لأني لم أعد أكتب؟

**لماذا إذاً لم تفز بجائزة الدورة الأولى؟**

– لأنها من تنظيم مصر، وقد جرى العُرف منذ إطلاق جائزة الرواية أن يفوز بالجائزة مبدع عربي أولاً، ثم مبدع مصري، ولذلك فاز في جائزة الرواية في دورتها الأولى عبد الرحمن منيف، ثم تمّ منحها لصنع الله إبراهيم في الدورة الثانية.

**ساكون أكثر صراحة وأقول: وأبتك مستاء بعد إعلان اسم درويش فائزاً بالجائزة، فهل كنت ترى نفسك أحق بالجائزة منه؟**

– الذي كان أحق بالجائزة من درويش هو نازك الملائكة، وكنت غاضباً وقتها لأنني لاحظت أن ثمة ترتيبات من جانب الدكتور جابر عصفور لحصول درويش على الجائزة، فدرويش اعتذر عن الحضور حينما دُعي أول الأمر، ثم كلمه عصفور وقال له: الجائزة لك! فأتي، وفي ذلك الوقت كانت نازك الملائكة على قيد الحياة، وكانت تقيم في القاهرة، وكانت في أواخر أيامها، وهي بلا شك أحق من درويش بالجائزة، لكن "مرتبي" الجائزة نظروا إلى

## سجل ثقافي

الصدى الإعلامي الذي سيصاحب فوز درويش بها، والمسؤول الثقافي الذي يساق وراء الصدى الإعلامي لا يستحق منصبه.

**بمناسبة الحديث عن الدكتور عصفور، ما رأيك في المعيار الذي وضعه لتصنيف الشعراء الكبار، والذي اعتبر على أساسه أن**

**الشعراء الكبار العرب هم ثلاثة: درويش وأدونيس وسعدي يوسف، لأنهم مستمرون في كتابة الشعر؟** – هذا كلام صغير لا يستحق الردّ أو حتى المناقشة.

**لكن قائله جابر عصفور الذي يحتل مكانة رفيعة في النقد العربي؟** – أريد أن أقول لك ولغيرك شيئاً مهماً: الشاعر الكبير هو الذي يكتب شعراً كبيراً، وإذا استحق هذا اللقب فلا يستطيع أحد أن ينتزعه منه، وثمة شعراء كبار خلّدوا في ثقافتنا العربية ولا تذكر لهم سوى قصيدة واحدة، ماذا تذكر من طرفة بن العبد سوى معلقته؟ أنا نظرت في الديوان المنسوب إلى طرفة

ووجدت ألا شيء يستحق القراءة إلا المعلقة، ومعظم الشعراء الجاهليين كذلك، وامرؤ القيس يعظم مكانته لا أذكر له سوى قصيدتين أو ثلاث، والمتنبّي نفسه لا أحد يذكر له أكثر من عشر قصائد، وشارل بودلير غير وجه الشعر في العالم بـ "أزهار الشر" فقط، ورامبو لم يفعل في حياته أكثر مما فعلت بدويان "مدينة بلا قلب"، والاستدلال بالكم على القيمة يدلّك إلى خلل التفكير والمنطق، وكلام الدكتور عصفور كان لتبرير إعطائه الجائزة لدرويش، وتبرير الكيد لغيره.

**أولم يكن درويش يستحق الجائزة؟** – كان يستحقها بالطبع، لكن نازك الملائكة كانت أحق بها منه. **من من الشعراء يستحقها غير درويش والملائكة؟** – أظن أن شاعراً كالفيثوري يستحق جائزة بهذا الحجم، لأن له صوته الخاص ولغته المميزة. أدونيس أيضاً يستحقها، كما يستحقها كثر من الشعراء المصريين.

**وسعدي يوسف؟** – لا شك في أن سعدي شاعر له وجود، لكنه شاعر عادي بين الشعراء، إذا استحقها هو يستحقها غيره ممن في مستواه، وهم كثر.

**لكن لماذا وضعت أدونيس بعد الفيثوري؟** – أنا اعتبر أدونيس شاعراً مهماً لكن لماذا وضعت أدونيس بعد

بتجاربه وبيحثه الدائم عن الحداثة في الشعر – كما يتخيّلها هو – لكن أفضل ما كتب أدونيس كان في الستينيات، وفي الفترة اللاحقة كانت محاولاته في إبطار الحركة الشعرية، وما قدّمه يجعله مستحقاً مكانة إلى جانب غيره من كبار الشعراء العرب.

**ذكرت أن أحداً لم يناقشك في كتاب "قصيدة النثر" بموضوعية، لكني أحمل إليك بعض التساؤلات، أولها ملاحظة أن الكتاب مجموعة مقالات تمّ تجميعها، بعدما نشرت منذ سنوات طويلة أثناء معرّكتك الشهيرة مع جابر عصفور، ألم يحدث أي تغيير في وجهة نظرك تجاه قصيدة النثر بعد هذه السنوات؟**

– لا لم يحدث لأن المعطيات لم تختلف.

**وهل تُنكر شاعرية العديد من الأصوات في مختلف أجيال قصيدة النثر؟** – أنا لا أنكر شاعريتهم ولا أنكر شاعرية قصيدة النثر، لكن وجهة نظري تتلخّص في أنه لكل الشعراء الحق في تجريب أي شكل يريدون، ولي الحق في إبداء رأيي في ما أريد.

**أليس ثمة تناقضاً بين دعواك الدائمة إلى الحرية والاستنارة وعدم نفي الآخر، ونفيك في الوقت نفسه للآخر الشعري؟**

– بالعكس أنا لا أنفي قصيدة النثر، لكني لا أكتبها، ومع ذلك أنشراها، ولا أميّز بينها وبين شعر التفعيلة في شيء. قصيدة النثر مثل قصيدة التفعيلة رديتها ردي، وجيدها جيد، لكن يبقى السؤال هو: لماذا النثر في الشعر؟ وهل النثر يجعل القصيدة أكثر شاعرية؟ وهل التفعيلة تجعل القصيدة أكثر شاعرية؟ أنا أعتقد أنّ التفعيلة تجعل القصيدة أكثر شاعرية، وأعتبر الوزن ضرورياً في الشعر.

**إذا سلّمنا معك بقولك إن الوزن يزيد من شاعرية القصيدة تكون بذلك قصيدة النثر الجيدة أفضل من قصيدة التفعيلة الجيدة.**

– كيف؟

**لأنه في هذه الحال تكون قصيدة النثر شعراً خالصاً، بلا قيمة مضافة، أما قصيدة التفعيلة فتكون قوتها الحقيقية وجمالها الحقيقي بدافع الوزن لا بدافع شاعريتها أو شاعرية صاحبها.**

– طرحك وجيه، لكني لا أوافقك بتلقّي شحنة شعرية من قصيدة النثر أكثر من قصيدة التفعيلة، فلدّي العديد من المشاريع الإبداعية التي أريد الانتهاء منها.

## و

دليل على شاعريته، ودليل على موهبته العظيمة التي صنع بها هذه القصيدة وهو متخل عن الوزن، وهذا ليس دليلاً على عدم أهمية الوزن، بل دليل على أهمية الشاعرية التي تتسرّب في العديد من الأعمال الأخرى، فمن الممكن أن يكون ثمة مقال شاعري، أو قصة شاعرية، وهنا أريد أن أميّز بين الشعر والشاعرية، ولا يصح أن أقول، إذا وجدت سردا في قصيدة، إنها "رواية شعر" وكذلك الحال إذا وجدت شعراً في نصّ نثري، أن أقول إنه "قصيدة نثر" فالشعر مصطلح يتحقّق في شكل، والوزن هو "الشكل" الفارق بين الشعر وسواه.

**لكن جيك قام بثورة على هذا الشكل، فكيف تحلّل لنفسك ما تحرّمه على غيرك؟**

– حين كسرنا الشكل العمودي أبقينا على الوحدة الموسيقية التي تميّز الشعر عن غيره، ولم ننف غيرنا من الشعراء، وأنا لم أنف شعراً النثر أو شعرهم كما ذكرت لك سابقاً.

**لكن الناظر إلى تشكيل لجنة الشعر التي ترأسها لا يتعب كثيراً في اكتشاف حجم إقصاء شعراء النثر، بل على العكس تماماً يلاحظ أن التيار العمودي – ممثلاً في شعراء ونقاد كلية "دار العلوم" المعروفة بالمحافظة – هو المسيطر على اللجنة، التي تتضمن الكثير من الأسماء قليلة القيمة شعرياً؟**

– لجنة الشعر ليست لجنة أسماء بقدر ما هي لجنة تيارات واتجاهات، وأنا حرصت لدى تشكيلها على أن أمثّل جميع التيارات، وقد دعوت عبد المنعم رمضان إليها إلا أنه اعتذر، وكان حلمي سالم موجوداً فيها فاستقال، وكان كذلك من ضمن اللجنة أسامة الديناصوري الذي توفّي، وما زالت فاطمة قنديل موجودة في اللجنة، كما يوجد نقاد يدافعون عن قصيدة النثر مثل محمد عبد المطلب. وأنا كنت أرغب في أن تكون اللجنة على قدر كبير من التنوع والتمثيل لجميع التيارات، لكن ماذا أفعل أمام انسحاب شعراء قصيدة النثر من اللجنة.

**لكن ثمة الكثير من شعراء النثر المهين غير هؤلاء، رفعت سلام مثلاً.**

– وقت تشكيل اللجنة كان رفعت سلام خارج مصر، لكني أعذك أني في الدورة التالية للجنة سأقوم بتقييم أكثر من ثلث الأعضاء، ليتحقّق التوازن المطلوب.

**ألم تفكر ولو لمرة في الاستقالة من اللجنة؟** – سأستقيل من اللجنة في دورتها المقبلة، فلدّي العديد من المشاريع الإبداعية التي أريد الانتهاء منها.



► وإلى الفوضى. الحفيديان فرنسيان في الهوية ولا لغة لبنانية، سوى ما يقولانه ويسرعان في قوله بالفرنسية القائمة في كليهما، والنازلة في العقل والقلب. ولا يديان أين هما، سوى أنهما في منزل الجدّ والجدة، ولهما أن يرتقيا حيثما كان وأن يمسا أي صورة أي طاولة أي مستطيل وأي مربع وأي دمية وأي شكل جامد أو رخو. ولا وقوف على الغلطة، وإنما هما يكملان الحلقة، حلقة الربيع وحالة الفصول كلها. وهما يحبّان الوطن والأكل، إلى عذوبة فيهما هي التي التصقت بهما من جراء العادة والتأصل هناك، ويبقى للأصل، أن يمدّ لهما الذراعين، وأن يفرح بهما والام المرافقة. ولا ينسيان الحركة وأن يفتحوا خشبة البيانو العتيق في منزل الجدّ والجدة، وأن يلمسا المفاتيح وأن يُرسلا الموسيقى إلى الصالون، إلى أعلى من الخطوط الفاصلة وأن يقدّما ضوء القمر وبيارو. ولا قطعة عندهما ثابتة وإنما الارتياح يسبقهما إلى الأمام، ويسيران معاً من كلمة إلى أخرى. وربما أصغى بعض الجيران إلى النغمة الشعبية والتي تؤنس المرء وترمي الهوس في الجوّ، ونظن أن النوبة سهلة ولا بأس إن

كانت الغلطة أشدّ ولا لزوم لأن تسكر الآلة من الأصابع الطرية والمحتشدة على بياض المفاتيح. والحفيدة الثالثة جاءت من بيروت، وهي الناعمة والعصفورة أطلّت سريعا ووزنها جيّد، وهيكلها جيّد والقامة على قدر المنتظر، وهي الآن أما تغفو وأما ترضع وأما أن تكون في الاسترسال، في وضع الرقاد المديد، وإن حدث بعض البكاء، فالكل لها والخدمة لها، وهي لا شك تجوع ولا دمة تنوب من العينين، سوى أنها ناعمة ورقيقة، والغرسه سوف تطول وتطول وسوف تزور الدنيا جمعاء، وسوف تأكل المسافات، وسوف تهب من صمتها الأوفر إلى حيث ترتفع وترتفع حتى تصير أقحوانة بين أخواتها، وحتى تصير شجرة ولا ما يصدها عن ذلك ولن تفعل سوى ما يحلو لها. وسوف تتبع الحفيديين وهما في انتظارها أن تمشي وأن تسلك دروبها والضوء وعيناها على الدنيا وعلى العمر الذي سوف تسبقه إلى شلال الخير ونعمة الوجود، وجود الأرض والعبور من حكاية إلى أختها. وسوف تكون التي تقطف الحياة قطفاً وبياركها الخالق وملائكة الرحمة والبشارة والأنس، وتنط

راقصة على بلاطة السعادة والحب. وهكذا لنا ثلاثة، هؤلاء في عزّ الانشراح وفي ما يتاح لهما من سهولة، والشجر سوف يرسل ظلاله ولن نهتمّ بالأصول، بل ندع نقاحة الحرّية والعاطفة الشهية، أن تكون في الصحن، في الكيس، في هذا الثالوث الناعم. ولن تتأخّر عن الحفلة، وعن المسافة بين سنة وسنة وبين مرحلة ومرحلة، ونترك أنفسنا في الزهد وفي العفة، ريثما أولئك يزهرون في الصالون حتى في الصحراء، وحتى في أي موقع جميل. ويكون أنهم يذهبون إلى المغامرة، وأن يضعوا القبعات خوفاً من ضربة شمس، أو من شتاء ينهمر ويبلل الأحذية. ولهم أن يتذكروا الأغصان والعش حيث يحيون، وحيث كانت الترفة الأولى، والنوبة الطلقة والتي تبلغ الأذان في الخارج، وتبلغ البعيد الذي ربما سوف يتخطون حدوده، وصولاً إلى الذهب والمنجم الذي يحتوي الثراء وسبائك المعدن الثمين. ووصولاً إلى الحب والمحبة من قلب العائلة إلى هؤلاء القادمين من قلب الأعجوبة. وسوف الشمس ندلهم وتبقى التي ستكون كرة بين سيقانهم ويلعبون بها ولا تحترق الأنامل.

### سفير الروايات والصدقات

إلسفير جمال محمد إبراهيم ما أعذبه وما أحياه من سفير لجمهورية السودان في بيروت. وهو، بنوع من مضض وسؤال وبعض الحرقه، قال لي عن مهمته في لبنان، وطن الأصدقاء الذين تكاثروا حوله، أنها مهمة انتهت وهو سيتترك المكان اللبناني لينصرف إلى غيره، إلى مكان أظنه سيكون مثل الذي تركه، سيحفل بالأصدقاء ويكون له كثرة وسوف يحيونه ويحفظون له كل المودة والتقدير مثلما حدث من قبل عندنا. قال لي إنه سيغادر الأزز والمجالات والأمكنة هنا ونحن إلى مائدة بعدما كان حاضراً حفل التكريم الذي خضتني به "الحركة الثقافية" - أنطلياس. وكم في "الحركة..." من أناس ومن أعمدة آخرين يرفعونها على أكتافهم، وعلى عقولهم وعلى حماسهم المتينة التي لا تذوب ولا تقترب من الرماد في أي حال،

## محمود شريح جديد ونكهة

إنه محمود شريح وإنه الذي يكون في كلماته وفي أفكاره وفي نشره العابق بالفصاحة والصفاء البلاغي والدقة في العبارة وفي كل شيء، يأخذه بقلمه وبذكائه السريدي موضوعاً ويفلشه كما ينفلس القمح على بساط الغرفة. وكما يكون أيضاً في الطاحونة، حين ينبطح القمح ملء الانبطاح، ويطلع الرغيف ولا يجوع أحد من ثم وفي ما بعد.

إنه محمود شريح الذي أصدر جديداً هو "ياسمينه جان دارك أو منقل الحنين من عكا إلى جزيّن". ويرتقع النص عند شريح من العادي إلى ما يشبه الحكمة المشرقية أو إلى الأمثلة في المعنى وفي خاتمة تلك. والكتاب عن "دار نلسن" في بيروت. ويذهب شريح إلى المقالة فيمنحها وهجاً على مداها وليس في زاوية واحدة منها.

وينطلق إلى السرد المتأنّي والمشيّع بعبيره الذاتي ونقاطه التي تدور على الأقرب وعلى الأبعد وعلى سياقها المتمادي، وهناك التأمّلات على وسعها، وحيث القارئ له ما له من الدسامة والخبريات التي تتوالى وفي متنها صفات عديّة من الياسمينية إلى الصببية إلى يؤس يتردد في بعض النواحي إلى خيبات وطنية وطرائف وقصص وآراء ومشاهد مزروعة في الطريق مثلما يرد في صلب الحكايات. لأن شريح يقظ وساهر على ما هنالك من ذر رماد أو ذر ألوان من الحياة المتعبية أو الشقية ومن ذكريات تقلت من أصولها وتنقلب إلى مطايا يتلاعب بها شريح وتكون حاضرة بل شديدة الحضور. كتاب وأمثال ورغبات مخبئة، سبق أن نشر جلها قطعة تلو أخرى في جريدة "النهار" الصفحة الثقافية حين جورج كعدي كان

القيم وليس سوى أن تُجمع لُشرق منها نور الزمن، نور كونها في جغرافية بيروت وفي محطات فلسطينية وسواها، وكون الأمر أجمع ينصرف إلى جمرة الحنين ومشتقاته، إلى كون محمود شريح يتبوأ أيضاً مرتبة في النثر يُحسب لها الحساب الأصيل، ولعل الأصالة هي الطابع التابع لها، ولا بدّ من شريح أن يعطي بل أعطى أكثر فأكثر وأن يكون في حياتنا الثقافية برهاناً على الجامعي المتعّدّد الذي هو، وعلى أنه ابن بجدة في النثر، إذ له نسمة ونغمته. وتحصل العبرة، عبرة اللذة والمتعة وكتاتهما مائلتان ونحن في الانتظار دائماً. وتمتلئ الكأس على طاولة الجودة، وإذا ذاق الجميع لفتاته فهم في نعيم وفي سكرة أشبه بالصوفية، كما تهبّ عليهم أنفاس جمالية عالية القباب والنكهة التراثية.



"ريتشارد الثالث" أنموذجاً....

# المنف في النص الشعري الشكسبييري

فاضل سوداني

2 / 2



في "دفتر" هذا العدد يتابع الكاتب المسرحي العراقي فاضل سوداني معالجته لموضوعة العنف وهستيريا الروم في النص الشكسبييري، من خلال مسرحية "ريتشارد الثالث". هنا الجزء الثاني والأخير من هذا البحث.



أحد أهم الأساليب الشكسبيرية التي يشخّص

من خلالها مفهومه الفلسفي عن البطل وعصره "المظهر والقناع" البشريّين، لذا يردان كثيرا في مسرحياته، فمن خلالهما يُظهر الحساسية السيكولوجية لمختلف الأزمنة، بما فيها زماننا الذي يأخذ فيه الخداع مظهر الرحمة، والحدق والفساد يتفنّعان بالفضيلة، ومن خلال إمكان التلاعب وتبادل الأدوار هذه، نتكشف أخطر أساليب ووسائل التدمير والخراب والتآكل الذي يعم حياة الإنسان ووجوده وماهيته، وينعكس ذلك على الأسمم والشعوب، وخصوصا سلطاتها غير الشرعية: "المظهر نادراً ما يتفق مع طويّة القلب، شكسبير كذلك لأنّ" الخداع يتّخذ هذا المظهر الرحيم، ويستثير الحدق الدنس تحت قناع من الفضل". بهذه المتناقضات يختزل شكسبير الأزمنة من خلال مجمل شخصياته مثل: ياغو، الملك كلوديس، لير، ماكبت، يوليوس قيصر، كليوناترا... ويخصوص المسرحية التي ندرسها الآن، أي "ريتشارد الثالث"، فإن شكسبير قد خلق بطله بسماته المتفردة في كل شيء حتى في حبه، أو في الغموض الذي يكتنف حياته، وحتى اللغة والمفردات التي يستخدمها. فالكلمة لديه تحمل تأويلها الخاص، والحركة تمنح العنف قسوة وجودية، وكذلك الظاهر والمستتر في علاقة كل منهما

بالآخر. إذا هو يمتلك قدرته الحوارية الملتوية، ممزوجة بالطاقة الشيطانية على اقتناص الكلمة ذات الأبعاد التأويلية التي تحتاج إلى أسلوب تفكير للوصول إلى دلالاتها، ما يدفعنا إلى تأمل هذا كله بحساسية خاصة. فعندما يواجه ريتشارد بعنف من قبل الآخر، وخصوصاً أقرباءه، يترك هذا الآخر على سجيته، يثرثر، ليكشف دواخله وخلجاته، وبذلك يتورط فيسقط في شبكة الاقتناص، وبالتأكيد لا بد من أن يرتكب جريمة عصيان قانون الدولة، وسيكتب قرار إدانته بنفسه. فيتحوّل ريتشارد إلى حمل وديع إزاء عنف الآخر، فكلما ته الرقيقة تنبئ عن مشاعر رقيقة ظاهرياً، لكن المستتر منها نابع من بطل يعرف ماذا يريد، ومتى، وكيف يصل إلى أهدافه من دون مواربة. وبالرغم من جميع تناقضاته، فإن ريتشارد يكون عادلاً حين يتعامل مع ذاته. فعندما تغضب الملكة مارغريت (بعدها قتل زوجها وابنها) وتعلن حضور مجلس الدولة، يتحفّز بعضهم ضدها، غير أنّ ريتشارد يعطف عليها ويدافع عنها: "لقد قاست من الظلم أكثر

## الدفتر

مما ينبغي، وإنّي لأشعر بالندم لمشاركتي في هذا الظلم . أو يعلق: "فلو استنزّلتُ اللعنة، لكُنْتُ استنزّلتها على نفسي". أو: "إنّي أقترف الإثم وأبدأ بالشكوى، وأنهم الآخرين أبشع ما دبّرت من شرور". وكل هذا يدلل على التنوّع والغنى في البناء الفكري والسيكولوجي لشخصية ريتشارد، والذي يعطي إمكان تأويل رموز المظهر والقناع في وعي القارئ أو المتفرّج.

ما ذاك الرجل المضّرّج بالدم؟

تضاهي مسرحية "ماكبت" مسرحية "ريتشارد الثالث" من حيث حجم العرض والمؤامرات والشرّ المجاني الهادف إلى تأسيس دولة العنف. والاختلاف بين بطلي المسرحيتين هو أنّ ماكبت يقوم بالتخطيط للقتل بشيء من التردد والخوف من نفسه أولاً، ومن المستقبل ثانياً، لكن ريتشارد الثالث ينفذه بهدوء وصمت وتبرير مقنع بحسب مفهومه الأخلاقي الذاتي وفلسفته الخاصة. فسقطعة ماكبت وريتشارد التراجيدية واحدة، أي التعود على رؤية الدم والانغماس به إرادياً، لأنّ صاحب السيف لا تليق به رقة القلب" كما يقول إدموند في الملك لير". ومن جانب آخر، فيرتشارد يؤكّد أيضاً: "لكنني قد انغمست الآن في الدماء/ ولا بد من أن تدفع الخطيئة إلى الخطيئة/ ولا مكان لدموع الرحمة في عيني".

وهذا يعكس ذات اليقين الماكبتي عندما لا يستطيع الإفلات من كابوس الدم، ولا يستطيع الانغمار في سقطته التراجيدية هذه أو التراجع عنها فيضطر للاعتراف: "لقد خلطوت في الدم بعيداً، فحتي لو لم أخض المزيد، لكان النكوص مرهقا كما المضي". ويشترك ماكبت وريتشارد الثالث أيضاً في نهايتيهما عندما يكونان معزولين من دون أعوان، ومحاصرين من ضحاياهما في الكوابيس ليلاً، ومن الرماح نهاراً، ويعبر بلنت عن هذه الحالة بقوله إن ريتشارد "لا أصدقاء له إلا أصدقاء الخوف وسيهجرونة في أخرج ساعاته". وفي الغروب الأخير من الأماسي التي أنارت الطريق للحمقى المساكين، يفهم ماكبت الحياة على أنها "حكاية يحكيها معتوه ملوؤها الصخب والعنف، ولا تعني أي شيء".

إن هذا التشابه في التفكير والسلوك والنهائية المفجعة يؤكّد قدرة العقل الشيطاني، سواء أكان ذلك في الماضي أم في زمننا المعاصر، الذي يعمل في الخفاء والعلن وبألية واحدة لتأسيس دولة العنف التي لا يظهر فيها رجل واحد مضّرّج بالدم

من غرفة الجريمة، بل شعب المملكة بأكمله ليعوم على بحيرة الدم. وفي ختام تراجيديا السقوط الريتشاردي يهدي البطل بمونولوج زماننا بوجوده على حقيقتها:

"ريتشارد: وكل لسان يحكي قصة، وكل قصة تنطق بأنني شرير. الخيانة... الخيانة في أشنع صورها، والقتل القتل الأثيم في أقسى ألوانه. جرائم مختلفة في صور متعدّدة، تزدحم كلها في ساحة القضاء وتصبح مذنب... مذنب! ليس لي إلا اليأس، فما من أحد يحبّني. وإذا متّ فلن يأسى أحد لموتي، ولم يأسون، وأنا نفسي لا آسى لنفسي!".

فهذا الشعور المكثف الذي يختزل حياة بكاملها، وكذلك فشل مشروعه الحياتي والخصيري في إقامة دولته، أدبياً به إلى هذا الشعور المكثف الذي يختزل حياة الوحدة والعزلة، فتضخّم لديه الإحساس النام بعيشة الحياة وأصبح كل شيء لا قيمة له. وعندما حاصره الموت، تكثف الوجود كله بحصان يتنمى أن يبقّده من رماح معارضيه، لذا فالملك ريتشارد الثالث على أتمّ الاستعداد الآن لمقايضة مملكته بهذا الحصان المرتجى، فالطغاة دائماً يفتلون عن اللحظة الأخيرة بالرغم من أنهم يتحاطون لها، إنما مرور الزمن يصيبهم بالوهن والملل واليأس. ويكرز ريتشارد صراخه: "حصان... مملكتي مقابل حصان"، ومن غير المعقول الآن أن يقبل أحد ما من أصدقاء الخوف بمقايضة حصانه بمملكة ريتشارد، لأنهم منشغلون بإنقاذ رؤوسهم أيضاً، لكن هذه هي ذروة العبث والغروتسك الشكسبيري والسخرية السوداء.

وبالرغم من تطوّر الإنسان علمياً ورحابة أفاقه العقلية، ما زال أمثال ريتشارد الثالث المعاصر صدى لخرافة الماموث Mammoth القبيح المنقرض، إنه صوت العنف الهادر والقسوة الوحشية وهستيريا الروح في داخل ذلك الدكتاتور الوحشي القبيح الذي يهذّنا الآن جميعاً ليقذفنا في هوة الجحيم المعاصرة.

**الماموث واختزال التاريخ في العرض المسرحي**

تحرص أغلب مسارح العالم في ربرتوارها على تقديم "ريتشارد الثالث" بشكل متواصل، لأن معالجة التاريخ المعقد للعنف وهستيريا الروح المعاصرة على خشبة المسرح كعرض مسرحي تحتاج عقلاً شمولياً كالعقل الشكسبيري، وشخصية متكاملة العنف التراجيدي والبناء الفكري

الجمعة 1 أيار 2009

والسيكولوجي – المرضي مثل ريتشارد الثالث، من أجل الوصول إلى الجوهر الحقيقي للبطل للمعاصر، حيث يتميز زماننا بوجود الكثير من الطغاة المتماهين مع هذا البطل الشكسبيري.

وقد قدّم "ريتشارد الثالث" في عزلة الآخرين المحكومين باليأس كمرض قبل مسرحيين مختلفين، ومن قبل مخرجين معروفين. العرض الأول كان في المسرح الملكي بإخراج Jan Magaard، والثاني كان في مسرح Betty Nansen بإخراج Peter Langdal. وهذان العرضان طرcharا رؤيتين إخراجيتين مختلفتين لتحقيق معاصرة ريتشارد. إذاً ما هو السؤال الجوهرى الذي حاول كل منهما تفتيناً إيّاه من خلال عرضيهما؟

تركز الهاجس الإخراجي ل Langdal على أن يتماشى النص مع أقصى درجات المعاصرة من خلال مناقشة المشكل أو المرض الوجودي الذي أخلق ريتشارد الشكسبيري، والذي ما زال يلقبنا حتّى اللحظة، ما تطلب إعدادا جديدا للنص. فالبطل منذ البداية يتكثف لديه الشعور العدمي ليؤمن بأن الممالك هي خواء ورماد كلها. إضافة إلى التأكيد على التاريخ البشع للحرب كطغية لوحدة البطل وعزّله المرضية، لأنّه البطل المهزوم الذي يعيش حياة تشبه تلك المرأة المرائية المشروخة من اليأس والضجر واكتشاف هشاشة الوجود. مثل هذا الوعي أدّى إلى اختزال فضاء العرض المسرحي في مسرح Betty Nansen إلى غرفة مظلمة تثير الوحشة كأنها مستشفى للأمراض النفسية، في محاولة لدفعنا إلى ملامسة التاريخ المرضي والسيكولوجي للملك كان مشوها روحياً بتأثير قبحه وحديثه التي تحني ظهره وتشوّه جسده. وقد فسّر المخرج هذا التشويه بكونه تشويهاً في داخل ذاته أدّى إلى شرح روحه أساساً، لهذا لا يمكنه أن يحبّ، وهذا ما افترضه ممثل ريتشارد Jesper Christensen مؤكداً على عزلة البطل لكونه "إنساناً مملوءاً بالكره والقرقر الذاتي أو الشعور بالكآبة لسبب أو لآخر. وبهذا فإنه يكتّف مكونات الصورة للذات المعزولة". والإعداد الجديد اختزل

شخصيات المسرحية الخمسين تقريباً إلى ممثل واحد وحيد معزول متوخّد مع جثة فتاة، وبهذا أصبح ريتشارد الثالث كأنّما محكوماً بالوحدة القاتلة، منخوراً باستلابه المعاصر إلى درجة أن وحدته تمتدّ إلى عزلة العالم المحيط، أي إلى عزلة الآخرين المحكومين باليأس كمرض حتّى الموت.

ويعتقد Langdal أن النصّ يسمح بمثل إعداد كهذا، وكأنّه كتب بهذا الشكل في النص الشكسبيري. ثمة تركيز مكثف على شخصية ريتشارد كبطل، كما هو الحال بالنسبة إلى هاملت أو بيرغرنت بطل إيسن. أما الشخصيات الأخرى، فتبدو وكأنها ظلال أو فيكورات في المجرى التاريخي. وبالرغم من ذلك فإن البطل ريتشارد معزول ووحيد بكامل وحدته، وهذا ما أشار اهتمامي. وعندما أخرجت مسرحية "روميو وجوليت" في استوكهولم، كنت أشعر مراراً بالإرهاق من وجود شخصيات كثيرة في المسرحية تبدو وكأنها محشورة في السياق العام، وهذا ما حفّزني على إخراج المسرحية بروميو وجوليت لوحدهما.

لهذا السبب بُنيت الرؤيا الإخراجية وإعداد النص على مونولوج ريتشارد الأخير الذي يعبر عن عزّله الذاتية القاتلة: "ريتشارد: (بعد أن يستيقظ من كابوس الأشباح) لكن من أخاف؟ نفسي؟ ليس هنا أحد غيري، إن ريتشارد يحبّ ريتشارد، إنني أنا... هو، أنا، أنا من يريد أن يقتلني؟ كلا... أجل إنه أنا... إذا لأهرب... ولكن أأهرب من نفسي؟ يا له من سبب، ولماذا؟... إلخ" (ترجمة: عبد القادر القطل).

انطلاقاً من هذا الحوار حاول المخرج والممثل الوحيد في العرض المسرحي التأكيد على تضخيم الذات الريتشاردية، فكل الأشياء تنطلق منه، كذات مريضة بقلقها الوجودي، لذلك فإن التاريخ الذي جعله شكسبير مهميماً على الأحداث لا يلعب دوراً أساسيا في هذا العرض، على خلاف العرض في المسرح الملكي.

**وما الممالك إلا رماذ كلها**
يعتمد عرض "ريتشارد الثالث"

## الدفتر

في مسرح Betty Nansen على عزلة البطل المنقطع تماماً عن كل شيء عدا ماضيه الذي يشكّل كينونة حاضره، وهذا يحتمّ عليه أن يلعب الآن جميع أدوار الشخصيات التي شكّلت ماضيه والتي تعامل معها وسبّب جحيمها أو سقوطها أو فناءها، لذلك فإن العرض هو مونولوج ديناميكي طويل يتداخل فيه الماضي بالحاضر. فهو لا يناقش الحرب الأهلية (حرب الوردتين) في إنكلترا التي استمرت 40 عاماً، ولا حتى امتداد دلالاتها للتعبير عن الحرب الأهلية المعاصرة، فهذا تفسير يسهل تأويله لوجود الكثير من الإشارات – في النص الأصلي والممثل المعاصر، مع حذف جميع التفاصيل الأخرى التي اعتبرت فائضة عن النص والعرض.

إذاً كان فضاء الأحداث في العرض يركز على ريتشارد كذات معاصرة، تحمل مفهوماها الخاص لأمراض الإنسان كلها، وبالدات قلق الموت الذي جسده المخرج بفتاة جميلة وصغيرة كطفلة تائهة في ضباب الأحلام، تستلقي طوال العرض على سرير ريتشارد في غرفته الفارغة المظلمة والمربعة كأنها هوة شيطان (حبّز العرض)، والتفسير السيمفونيّ – الفضائي – علقها بأعمدة نصّبت في فضاء قاعة المسرح فكانت بمستوى ارتفاع البلكون الذي احتله الجمهور المحيط بغرفة ريتشارد (عالمة الذات) من جوانب ثلاثة، ودلّل الجزء الأعلى من الستارة الرئيسية، وكذلك جوانب خشبة المسرح الرئيسية (التي ألغيت) الموشاة بالزخارف ذات الطابع التاريخي، إلى تاريخية ريتشارد الممارس لوجوده الذاتي المعاصر، هو وأشباهه التي تعبر عن عزّله القاتلة، كالسرير بشرشفه الأحمر، وقطعة القماش الملقاة على الأرض ومنضدة وكرسي وتلفزيون أبيض صغير ومغسلة يستخدمها للقيء والتبول. وهذا كله بسبب وجود ريتشارد إلى هوة مظلمة من فضاء كأنه

الجحيم: غرفة واحدة مملوءة بأسرارها وألوانها الرمادية الثقيلة المعبّرة عن دواخل ريتشارد المدمن والمشتّت والغارق في خوفه وهوسه، وفي ظلام الفضاء المحيط الذي يتقاسمه مع جثة فتاة لا تستيقظ إلا لتراقب جسد الملك المنتهك أثناء تغفنه في لحظة موته.

وقد برّز المخرج Langdal رؤيته الكابوسية هذه في إحدى المقابلات بالقول إنه "عزل ريتشارد في غرفته المغلقة، كإحياء يعكس دواخله وخصوصياته، أي عزّله، وما ساعد على تعميق هذا هو أن كلمة "الغرفة" بالنمzarكية تعني أيضاً: يصعب، يكون، يوجد في غرفة ما، في مكان وزمان ما، ويوجد أيضاً في غرفته الخاصة، في وجوده وكيانه، إنه تأويل واضح. إذاً كيف يمكن أن نتصوره وهو في داخل وجوده؟". وبالتأكيد إن وجود غرفته بهذا الشكل هو تأويل ودلالة فلسفية على كينونته، يؤكّد على أن مثل هذا الوجود، لريتشارد التاريخي والمعاصر لا بد من أن يكون معلقاً في مكان وزمان ما. وهو في هذه الغرفة بالذات يتحمّث عليه أن يلتهم باستمرار كميات كبيرة من الحبوب كي يتقبّأ وجوده يقيناً. وحيد يخور وهو يدور منعزلاً على صيرورته، هائجاً، يضع في جيب سترته قنينة خمر كمدمن مهووس كالذي تصادفه في زوايا الشوارع الأوروبية المظلمة الباردة، تعبت الريح بهيئته وهو ملتف على نفسه كي يتماسك. لقد حاول المخرج خلق علاقة غروتسكية ساخرة من الحياة والوجود، فحوّل ريتشارد إلى ثرثار كبير مخدّر ومضطرب، لأن إحساسه بالقلق الوجودي يدفعه إلى البكاء بسخرية على جسد المرأة الذي يوحي بالموت. وبالرغم من رغبته ومحاولته ممارسة الجنس مع الجثة إلا أن طراوة بشرتها ورخاوتها ينسياء الأمر، فيبدأ حواراً طويلاً مع جسدها، لكن الإحساس المتجنّب بوحده يدفعه إلى الخوف حتّى من جسده هو، فيضطر إلى التحدّث مباشرة مع الجمهور. وإن كان لجوّه هذا إنقاذاً وقتياً له، إلا أن الجمهور يعدّ غريباً عنه، فما زال الخوف ينخر بداخله، ما يضطره إلى تمثيل أدوار عدة بما فيها دور

الملكة إليزابيث. وما زاد من عبثية ريتشارد إضافة إلى فرخته الطويلة، سحرية السوداء. وقد عكست الإنارة على الجدران الخلفية ظلال ريتشارد الضخمة، وبذلك تحوّل النص إلى كوميديا سوداء ساخرة.

شعور الملك بالعزلة يدفعه إلى أن يضرب نفسه لتأكد من وجوده ومن كونه ما يزال حياً أيضاً، أن يخلق حوارا ديناميكياً مع جسده وأشباهه الأخرى، أن يتحاور مع نظراته، يتغلّز بها، يقبّلها، أو أن يخلق علاقة حياتية بينه وبين الفاتحة الملقاة على المائدة (هو تأويل ميثولوجي يذكرنا بأدم)، أو أن يتحدث مع الكرسي وكأنّه إحدى شخصيات العرض. إنه حياً ثم يعتذر إلى الجمهور. لقد خلق هذا العرض بطلاً معاصراً بملامح شكسبيرية: بطلاً حمل قلقتنا جميعاً، وفي الوقت نفسه كان قادراً على السخرية منا ومن نفسه والجمهور، وخصوصاً عندما يمثل الموت، أو عندما ينتحر في لحظة ما، حتّى أن الجمهور يعتقد بأن العرض قد انتهى، لكن سرعان ما يستيقظ بحيوية وديناميكية أكبر. لذلك فريتشارد هنا يمثل تلك الحياة التي لا تعني أي شيء بالنسبة إليه سوى كونه ماضياً يخلقه وتخيفه كوابيسه، لكنّه يحرس أبداً على استحضاره بسخرية هائلة.

من هذا كله استطاع المخرج أن يخلق من ريتشارد شخصية معاصرة حيّة، تشبه إلى حد كبير المتشردين العظام من معاصرنا. أو على الأقل تعيد إلى ذاكرتنا شخصيات صموئيل بكيك بتوهاثا وضجرها الوجودي. إنه ذات متفردة تنمحور مشكلتها في أنها تشعر بقرف الوجود وترغب في أن تتقبّأ وجودها الذاتي. لذلك فعالم ريتشارد الداخلي المحصور في هذه الحجرة الحمراء الصغيرة يشكّل وجوده الصلف والمكثف في الماضي والحاضر. أما الخارج (الأخر) بالنسبة إليه، فهو لا يعني شيئاً، لأنه شاة مشوّهة مملوءة بالخطوط البيضاء، كما جهد المخرج في تفسيره عندما فتح ريتشارد جهاز التلفزيون، فالبطل هنا يخاف أي تأثير خارجي يربطه بالعالم الآخر، كما الوجود كله يشكل غثائنا بالنسبة إليه، ولذا فهو يشعر بالرعب عندما



# صدر

**دار الفاروق**  
للنشر والتوزيع

ناصر شرف الدين

نمال امرأة تنزع السم

قلمبردة

علي قرار

بعضه سيروم كالبلدان

مروان علي

ماء البرحة

احمد الواصل

أهوال الصحو

نجيب جورج عوض

علي شفيق قبلة لن

أحصل عليها

# سيصدر

للتواصل

zeinab@alghaon.com

صلاح بن عياد

ارتشافات النكات

علي حسن الشوار

وجه ضالع هي المرليا

عصام حبيب رجب

شارع يضل هي سره

هاني جلابي

ضفاف وحفول

يوجيان

طيران







صورة لعماد الدين إسماعيل بن علي

لمَ هذا الدمج، ومن خلال الشعر حصراً، بين إمام كبير من أئمة اللغة وواضع عروض الشعر العربي، هو الفراهيدي الخليل بن أحمد (100–170هـ)، والذي ظهر في بداية العصر العباسي الأول، العصر الذهبي من التاريخ العربي الإسلامي، وإمام كبير من أئمة التاريخ وواضع قواعد الكتابة الأكثر رحابة وترسيخ أسس العمران ابن خلدون (732-808هـ)، والذي ظهر والتاريخ العربي الإسلامي يشهد انشطاره المتعدد الأوجه، في ظل ملوك الطوائف بصورة خاصة، ويعيش انحداره من حيث القوة والعظمة في السلطة السيادية للدولة الواحدة؟

ربما يمكن هنا تحريك العصا السحرية، عصا التاريخ وهي تمتد حاملة أكثر من عقدة ملوحة بسر حركتها، وما يحركها من الداخل، في عبر مغامرة خلدونيا في مبتدأه وخيره. الاثنان قالا الشعر فتركا ه أو هجرا لاحقا، أو لأنهما عجزا عن تلبية احتياجاته لـيكون في مستوى اسمه، وهما متساويان عمرا تقريبا، والاثنان يتشابه شعرهما من جهة العلاقة مع ما تميز به كل منهما، في دونية المردود الجمالي أو الذوقي للعالم القائم والمتخيل، وخصوصا ابن خلدون.

ثمة لعبة مغرية تشدنا إليها، ونحن نبتغي مكاشفة متضمَّنْها الدلالي والاعتباري، الدفع بالفرضية البحثية إلى الأوج كمفهوم تصوُّري لعلاقة تاريخية وثقافية تجمع إمامين بينهما شاسع المسافة الزمنية (سنة قرون ونيف)، وفي عصرين مختلفين غاية الاختلاف في كل شيء، إنما للشعر سرُّه وما يجهر به، وهنا يكون المهاد الفكري للفرضية السالفة، حيث يلتقي الاثنان في الشعر، وحيث العصا الشعرية التي تتشكل بالشعر تميط اللثام كثيراً عن وجه المقارفة المُغَيَّب، وتصل كلاً منهما بالآخر، فهما وجهان لعملة واحدة هي تمامية الفكرة المطروحة: ما أرادَه الفراهيدي القول الفصل في اللغة قاموسيا، وفي العروض شعريا، وهذا يشد من أزر لغته تلك ويُقوِّعها، كما لو أنه أراد أن يحسم أمر اللغة العربية والشعر في عروضه لاحقا وحتى اللحظة، ويكون شخصية مفهومية فوق كل اعتبار نقدي، شخصية تطوطمت بالتقادم، غير أن شعر الفراهيدي المتواضع جدا، شعره الذي طاب ما كان يرسم له، ويتذوقه في إطار جمال الصورة الشعرية وما يكونه الإيقاع انتشارا واختمار معنى وسلطة متخيل، فتكون المسافة الهائلة بين شعره المتواضع جدا، وما قوَّعه ومنهجه لغة وعروضا، هي ذاتها مساحة الرؤية الثقافية للإطلالة على الفاجعة الفكرية التي جسَّدها، ومارس حجرا على ما فعلَه قاموسيا وعروضيا، لكان وراء هذا التحديد الشوري (من السور) لما قام به، يمثل الحجة الكبرى التي تجلّى فيها وخرج منها العلامة التاريخي ابن خلدون، قدوته في تعقيد التاريخ وما يجب أن يكون عليه، ليخلص بالتالي لـفجاعة التاريخ في الدين عايشهم أو عاش في كنهم من سلاطين وأولي أمر ومتنفذين ولم يذخر جهدا في مدحهم، حتى بعد تجاوزه الخمسين من عمره، حيث لا تخرج مقدمته على نطاق سلطة قاموس "العين للفراهيدي وعروضه الشعري، من جهة التشديد على التاريخ ولعبته الذكية المتناوراتية، في مفهوم الدولة الدائري، عبر درس نموذجي يخص ملوك طوائفه قبل كل شيء، فتكون المسافة الفاصلة بين شعره المتدنّي بحمولته الجمالية والدوقية للعالم، وما يتطلبه الشعر الحي من وساعة أفق

كونياً، وما قوَّعه في المعتبر علم التاريخ، مساحة الرؤية المأسوية من جهتها، لتلمس الشخصية القارة في ذات ابن خلدون، حيث لا تعدو كتابة التاريخ خلدونيا ترجمة ما لما استشعره وإن بولغ في تضخيمه. الفراهيدي في متن عصره الثقافي الذهبي، وابن خلدون في متن عصره المظلل على هاوية تاريخه المتشطي، يتداخلان، بقدر ما يتبادلان أنخاب التاريخ الثقافي المنكوب بهما عبر الشعر الذي ظل في ركب الكتابة لدى كل منهما، لكن القليل المتبقي يساعد في تبيان قبة الإخفاء وما تخفي طيِّها من شعرية تالفة. وأظن أن الذين تعرضوا لهما لكل منهما، أو تجاهلوهما، ربما كانوا يدركون في قرارة أنفسهم أن مجرد فتح الباب واستشراق قاصتيهما شعريا يغير في الرؤية الكاريزمية التي تجلوهما، وبالتالي يخفف كثيرا من حرارة المُثار والمتجدد في ما تمَّ إشهاره في رماد اجتهادهما اللغوي – التاريخي معا، حيث تتجدّر ميثولوجيا الحكاية الكبرى، هي ذاتها الذهنية التمامية التي تمحور حول مركزها ثقافة كاملة بأكثر من معنى.

لم يكن الفراهيدي الإمام في اللغة وفي ضبط عروض الشعر العربي فالحا في قول الشعر، ولعل ذلك يتأتى من طبيعة الموضوع الذي تُفرَّغ له أو أنهم به، والذي ملأ عليه دنيا تفكيره ونفسه، حيث يصعب تقدير الجهد الذي بذله، والزمن الذي استهلكه تماما، في علاقته باللغة وعروض الشعر حتى آخر لحظة من حياته.

كان عليه أن يؤكد سياديته في الحقل الذي ارتأه لنفسه وكما تملّي عليه رغبته، كما هو المستشف من سيرة حياته تلك التي يمكن سردها لحظة قراءة ما أثاره في اللغة وسياسة ضبط عروض الشعر العربي، ولا مجال للانقسام أو التناقس بين الذات وذاتها بصدد هذا المقام، حيث بقي الشعر ثانويا، ليس هذا فحسب، وإنما خارج دائرة اهتمام الفراهيدي، نظرا لطبيعة علاقة الفراهيدي بموضوعه المشار إليه، حيث الانتظام في كيفية ضبط اللغة قاموسيا لا ينفضل عن

ضبط اللغة في عروضها الشعري، والعرب تميزوا بالشعر، فكان الفراهيدي أراد لنفسه وينفسه خليفة لا خليف له، أراد قصب السبق، أن يقوم بدور ريادي يحفظ، لا بل يخلد له اسمه مدى الدهر، فكان ما كان في ما تميّز به، والشعر خارج هذا الملتقى التسويري يتطلب طلاقة متخيل وتحزرا من الضبط ذي الطابع المؤسساتاي أو العرفي، إنه النقيض المباشر لما أرادَه الفراهيدي، فكان الذي يأتي به شعرا، يؤدي وظيفة خدمية، إنه الطارئة والعابر في حياة سُخِرَت لأمر آخر، ليس للشعر فيه موقع يتناسب وحرفة التحليق، والفراهيدي مارس التقتصص. وهو حين يقول: "أجعل تعلّمك دراسة لتعلمك. وأجعل مناظرة المتعلم تنبيهها على ما ليس عندك" ("البيان والتبيين"، دار الفكر للجميع، بيروت، 1968)، إنما يضع الخطوط التي يمكن للمتعلّم اتباعها ليكون شاعرا، أو يكون طالب علم، حيث المناظرة تعدم في الشعر الحلم بالفضاء الأوسع، بما أنها تشده إلى المكان وتربطه به، وبالتالي فإن الفراهيدي يضبط المعنى نفسه، وهو حين يقول عمّا يميز الشعراء: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا وجاءن لهم ما لا يجوز لغبرهم: من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعبيده، ومن مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين

الذاتية لما يمكن أن يكونه الشعر في دوره الجديد، والا، ومجددا، أمكننا القول متسائلين: ما الذي أحال دون بروز الفراهيدي شاعرا، متبرِّزا كغيره من شعراء عصره، وهو العالم بمفارق القول وفي الشعر تحديدا ومنعطفاته ومباغطاته؟ وحتى في بيتين من الشعر له يتبدّى ظل الغزل جليا، لا يظهر عليه أنه كان معنيا بروحه الشعرية، وباعتبارها التمثيل الحي لذاته الحقيقية، حيث إن المتلمّس هو الممكن إدراجه في خانة اللغوي والجاد، وحتى المقام قالت أتهزأ بي غداة لقيتها يا للرجال لصبوة العميان فأحببتها، نفسي فداؤكما إنما أدنى عيني في الهوى سيان". ويمكن ذكر نماذج أخرى أقل حضوراً في النافذة الشعرية وبما لا يقاس:

ياورح قلبي من دواعي الهوى
إذ رحل الجبران عند الغروب
أنبعهم طرفي وقد أزمعوا
ودمع عيني كنفيض الغروب
كانوا وفيهم طفلة حرة
تفتّر عن ما أقاصي الغروب
أو في قوله:
عش ما بدا لك، قصرك الموتُ
لا مهرب منه ولا فوٓتُ
بيننا غنى بيت وبهجته
زال الغنى، وتقوض البيتُ
أو في ما يذهب إليه عن الشعر ودوره:
لا مهرب منه ولا فوٓتُ
بيننا غنى بيت وبهجته
زال الغنى، وتقوض البيتُ
أو في ما يذهب إليه عن الشعر ودوره:
لا مهرب منه ولا فوٓتُ
بيننا غنى بيت وبهجته
زال الغنى، وتقوض البيتُ
أو في ما يذهب إليه عن الشعر ودوره:
لا مهرب منه ولا فوٓتُ
بيننا غنى بيت وبهجته
زال الغنى، وتقوض البيتُ

إن ما قاله شعرا، لا أظنه أكثر من تزجية للوقت، وربما كان تعبيرا عما لا يستحق الإنصات إليه، ليكون في مقدور المعني به، أو المتابع له، تغيير وجه رحلته صوت المهتم به فراهيدي خارج لغة الشعر. إن ما قاله في الأبيات الآتية ("الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء" لابن قتيبة الدينوري، بيروت 1985، ويعلق ابن قتيبة على هذا الشعر بأنه "بين التكلف ردي الصنع") يشدّ حرارة الشعر، وفدة المتخيل فيه:
إن الخليط تصدّع
فطر بذلك أوقع
لولا جوار حسان
حور المدام أربع
أم البنين وأسماء
والريساب وبنوز
لقلت للراجل: ارجل
إذا بسدا لرك أو دغ

أو حين يعبر عن موقف شخصي، من باب الاعتدال بنفسه رافضا إعطيات غيره:
أبلغ سليمان أني عنه في سعة
وفي غنى غير أني لست ذا مال
يسخو بنفسي أني لا أرى أحداً
يموت هزلا ولا يبقّى على حال
والفقر في النفس لا في المال نعرفه
ومثل ذاك الغنى في النفس لا المال
والمال يغشى أناسا لا خلق لهم
كاسليل يغشى أصول الدندن البالي
كل امرئ ب سبيل الموت مرتئ
فاعمل لنفسك، إنني شاعل بالي
إذ إن الفكرة هي التي تستيطر على المناخ العام للمقطع الشعري أو للشعر عموما، وذلك إنتاج الحالة النفسية وحتى الرؤية

من جهة السلطان القائم، وليكون حضور الشعر فعلا مبنيا للمجهول في معلوم اللغوي والعروضي، وهو دون بروز الفراهيدي شاعرا، متبرِّزا كغيره من شعراء عصره، وهو العالم بمفارق القول وفي الشعر تحديدا ومنعطفاته ومباغطاته؟

ابن خلدون **بوجهه الشعري المُغَيَّب** الحديث عن العلامة ابن خلدون مختلف تمام الاختلاف مقارنة بالفراهيدي، ومن خلال الكم الهائل من الكتابات التي تعرّضت له في العربية وخارج حدودها، وحتى المقام التجيلي الذي أسند إليه، أو عُرف به، وهو يستحقه إنما ليس بإطلاق، ليس دون خلاف واختلاف حول المسار الذي تم تحريك اسمه وما أشاره في مقدمته حصريا، لكنه اختلاف لا يُطعن في سلامة مقداره وقدر مفعله البنيوي، إن أجزى القول به حقيقة التاريخ المختلف الذي استطعه ابن خلدون واستلحفه في متخيله الثقافي، أي ما يخص طبيعة العصر من الثقافة والسياسية أولا، ذاك الذي ينتمي إليه علامتنا، وكيف يمكن في موضوعنا، بين ما هو له وما هو عليه ثانيا، حيث إن تخلف عصره وهو في تشرذمه سياسيا، ومن خلال المنحى العمراني الفكري والاستقصائي الأثري الخاص له، تمكن وما زال يتمكن من تقديم إكسير حياة أخرى، وشاعرة مرتجاة، عقارا ناجعا نوعا ما، لجل أولئك الذين تلمّسوا في كتابه ابن خلدون خيط أريان المتين، للوصول إلى جزء التاريخ الذهبي، وهم في تخلف مماثل بأكثر من معنى، أي وهم يلعبون دورا مماثلا فكأنهم إذ يتخلدون (يمارسون دورا خلدونيا)، إنما يمارسون عزاء ذاتيا لأنفسهم، متجاهلين جلاء التخلّف بصيغ مختلفة في شعر الفراهيدي، أن يدقق في البنية الدلالية، وكيف أمكنه أن يقول شعرا كهذا، وهو الجلي حضوراً في الميدان الموسوم به، مثلهما يمكن للباحث في شأن الكتابة ذاتها عنده، أن يستقصي طبيعة العلاقة، وهي ليست إشكالية كما يمكن الاستفهام أحيانا، بين كل من الفراهيدي اللغوي العروضي، وهذا الدبق الشعري، وليس نداء وصداه تماما، أن يتقصّى ما هو أبعد من الأفق الواطئ بسفقه لما استعدّ له، في ما انتسب إليه، وما بقي بعيدا عنه، طارقا إياه متحجيا عنه بمسافة معلومة، وذلك من خلال الموقع الحصيف للفراهيدي، وليس عن حضور الشعر أو غيابه، إنه المحرك البحثي الموجّه لحركة التفكير عنده، قسّمه لنفسه، وربما لأولي أمره وهم على مسافة غير نائية عنده في متروبول الثقافة العربية الإسلامية، وقسمته المختارة لذاته الثقافية إلى مجد مثالي، مجد متروبولي، استثنائي، ومن باب العظمة المتاحة، في ظل المتروبول الأعظم فقها وشعرا وسلطة دنوية، حيث اصطفاه المرحج في اللغة والعروض، ليس أكثر من اصطفاء المرجع الوحيد وهو راعيه وساميه،

في متن العربية، واغتنت هذه بها، وكان ثمة مجال رحب للمختلف عليه، وكون الفراهيدي يخص اللغة التي يمكن الاختلاف عليها في مسردها الضبطي القاموسي، وفي العروض بشكل أكثر حدة، أما بشأن الشاهد على خراب أئمة، وجتون ملوك وهوسهم بالسلطة، وصولجائها، أي ابن خلدون، وما انتهى إليه كما هو أمر مقدمته، فيعظم شأنه لوجود باب واسع للمماثلة، والمماثلة في مفهومها العملي عتبة للمماثلة، في عدم اعتراف بالخاص أو المتصلّ مأسويا، وهذا يحفز ذوي السلطان على تأكيد حصافتهم، حتى وهم يتحدثون عن ملوك طوائفهم، ويجعلون ابن خلدون في صدارة تأريخهم، لأنه نطق بما تنطق به رغبتهم الأثيرة، رغبة السلطة في مرأتها وضرورة حمايتها من الغيش والكسر، وابن خلدون كان مفهم المرأة ومارس غيשה بامتياز، عندما يتقدم بشعره المدانحي لأولي أمره، ويسف جل ما ضمّنه تاريخه من لوائح تيسير العسير، في ما لا يقبل التجبير، لأن أداة الجبر ذاتها مشكوك في فعاليتها، عاديك عن الممكن جبره والذي فقد القدرة على التلاحم ووجود الخلايا التي تعيد للتسجيد جدته وعافيته.

أي تذهيب للتخلف يمكن مكاشفته في شعر، يظهر ما كان متميّزا به حتى وهو في عمر متقدّم طبعاً؟ كيف يمكن إبراز ابن خلدون من خلال شعره، وشعره يمارس تقوُّضا لما بناه عمرانيا خلاف الكثيرين؟ (انظر مقال محمد الغزي: "ابن خلدون شاعرا"، مجلة "الموقف الأدبي" السنوية، آذار 2007).

ابن خلدون يعلم بمكانة الشعر عند العرب، حيث قال فيه: "واعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جلوه ديوانا علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلأ يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الخلافة كلها". ابن خلدون في الوقت الذي يؤكد على مركزية دور الشعر في حياة العرب، وما في ذلك من تشديد على المفهوم، وانزياح عن الخط الفعلي لثقافة اعتمد عليها طويلا حتى ظهور الإسلام، وحتى ما بعده، إنما في حيز أدائي ووظيفي وتوجيهي مختلف كثيرا، باعتيره ملكة، وكأنها هو مغروس فيهم، وما في ذلك من تقليل من دور فاعلية الشعر، وروح الخيال وتجاوزه لحدود المعاش الجعج أو الحياة اليومية، وكأن في وسع الجميع أن يكونوا شعراء، ولم يكونوا في هذا المستوى قابلية انفتاح، ولا استعداد تفاعل مع مؤثراته المباشطة غير الداخل في خانة الملكة، والأكثر في عتده المعرفة الموسوعية للطابع، فهو لم يكن بالمستوى الذي يعلي مقداره به، ولا كان أمره مقبولا عنده، بقدر ما بقي مستصحبا إياه من الداخل، أسطة اتصال أو تأكيد مكانة ترجمها الشعر في علاقته بذوي السلطان، حيث إن الشعر الذي

قاله، كان مفضّحا عن الكثير مما يتميز به كشخصية حقيقية، وهو لا يفارق ظلال ذوي الشأن، وبالتالي فإن أو عن جانبك للأماني معدل هي همة بعثت إليك على النوي عزما كما شحد الحسام الصيقل حيث القصور الزاهرات منيفة تعنو لها زهر النجوم وتحفل حيث الخيام البيض ترفع للزري قد فاح في أرجائهن المندل حيث الحمى للعرّ في ساحته حيث الخيام الوشيج ترفع لبرقي حيث اليرماح يكاد يورق عودها مما تعل من الدماء وتنهل حيث الجياد أمّلت شجعاا الوغى مما أطالوا في المنار وأوغلوا الوجه الفزّ جوده الفتن عنى في مرآته الشخصية، ومن الصعب تجاوز حدود الظلال هذه، وذلك الشعر الذي يعنيه، وما فيه من تدبيج مدائح في المجل ملذوي السلطان، كما فيما قاله في السلطان أبي عنان الذي مات وهو مُعتقل عنده:

على أي حال للبيالي أعاتبُ
وأسى صروف للزمن أغالبُ
كفى حزنا أني على القرب نازحُ
وأنى على دعوى شهودي غائبُ
وأني على حكم الحوادث نازلُ
وأعني يستحق مؤسس علم
وفي هدية وصلته من ملك السودان:
قدحت يد الأشواق من زندي
وهفت بقلبي زفرة الوجد
وبنبتت سلواني على قبة
بالقرب فاستبدلت بالبعدُ
ولرب وصل كنت أمله
فاعتضت منه بمؤلّم الصدّ
ومن ثم:

يا سائق الأظعان معتسفاً
طلى الفلاة لطيفة الوجدِ
أرح الركاب ففي الصبا نبأ
يفنى عن المستنة الجرد
وفي ذكر خلوصه إليه:
لله مني إذ تأؤيني
ذكره وهو بشاشق فرد
شهم يضل بواترأ قضيـا
وجموع أقبيل أولى البـد
أوربت زند العزم في طليبي
وقضيت حق المجد من قصدي
وعندما يكون في حضرة السلطان أبي سالم الأندلسي، يثني على ولديه:
هما النيران الطالعان على الهدى
بآيات فتح شأـنهن عجيبُ
شهابان في الهيجا تعامات في النوى
تسخّ المعالي منهـما ونصوبُ
يدان لبسط المكـرمات نـماهما
إلى المجد فيأضـ اليدين وهوبُ
وفي حضرة سلطان آخر في مناسبة دينية:

هذي الديار فيهنّ صباحا
وقف المطايا بينهن طلاحا
لا تسأل الأطلال إن لم تروها
عبرات عينك واكفا مـأحـا
فلقد أخذت على جفونك وثقا
أن لا يرين مع البعاد شحاحا
إيه على الحي الجميع وربما
طرب الفؤاد لذكرهم فارتاحا
واحد:
الشاعر، الكاتب، في حمة السلطان، أي: لا سلطة تعلق سلطة الحاكمية أو ولادة الأمور، وعلى الثقافة أن تتجنّس باسمهم والشعر ضمنا.

الجمعة 1 آيار 2009

## إضاءة

العباس يتونس، يستعطفه بهديه الكتاب إليه:

هل غير بابك للغريب مؤمّل
أو عن جانبك للأماني معدل
هي همة بعثت إليك على النوي
عزما كما شحد الحسام الصيقل
حيث القصور الزاهرات منيفة
تعنو لها زهر النجوم وتحفل
حيث الخيام البيض ترفع للزري
قد فاح في أرجائهن المندل
حيث الحمى للعرّ في ساحته
حيث الخيام الوشيج ترفع لبرقي
حيث اليرماح يكاد يورق عودها
مما تعل من الدماء وتنهل
حيث الجياد أمّلت شجعاا الوغى
مما أطالوا في المنار وأوغلوا
الوجه الفزّ جوده الفتن عنى
في مرآته الشخصية، ومن الصعب تجاوز حدود الظلال هذه، وذلك الشعر الذي يعنيه، وما فيه من تدبيج مدائح في المجل ملذوي السلطان، كما فيما قاله في السلطان أبي عنان الذي مات وهو مُعتقل عنده:
على أي حال للبيالي أعاتبُ
وأسى صروف للزمن أغالبُ
كفى حزنا أني على القرب نازحُ
وأنى على دعوى شهودي غائبُ
وأني على حكم الحوادث نازلُ
وأعني يستحق مؤسس علم
وفي هدية وصلته من ملك السودان:
قدحت يد الأشواق من زندي
وهفت بقلبي زفرة الوجد
وبنبتت سلواني على قبة
بالقرب فاستبدلت بالبعدُ
ولرب وصل كنت أمله
فاعتضت منه بمؤلّم الصدّ
ومن ثم:

يا سائق الأظعان معتسفاً
طلى الفلاة لطيفة الوجدِ
أرح الركاب ففي الصبا نبأ
يفنى عن المستنة الجرد















## البخور تحت "الثوب"

زينب عسّاف

كيف يمكن للمثقف أن يسلك في مجتمع الأسواق المفتوحة؟ كيف له أن "يضارب" بأفكاره وحدها في البورصات؟ وهل الأفكار بمعزل عن التجارة في عالم يبيع ويشترى كل شيء؟ وإذا كان للآدب "سوق" خاصة به أيضاً، فلم نصاب بالربع من هذه الكلمة؟

يضعنا الروائي طالب الرفاعي مجدداً أمام جملة أسئلة معاصرة، لا تنطبق فقط على المجتمع الكويتي، رغم كونها تتخذ شكلها الأوضح فيه، فيسلك في روايته الجديدة "الثوب" (دار المدى) طريقاً وسطى بين البوح واللايوح، بين الرواية والكتابة المفتوحة، بين الفضح والتستر. إنها رواية - لعبة تدور الزوايا من دون أن تحاول إلغاءها. رواية جريئة جداً بمقاييس مجتمعها ووفية نوعاً ما لقيم هذا المجتمع من حيث عدم الانجرار إلى كشف المستور كله. هي قصة - لاقصة إذا خاصة لمن خبر مجتمعات الخليج. إنها محاولة للهروب من المواجهة والانغمار فيها في الوقت نفسه. فالكتاب الذي يستخدم اسمه الحقيقي في الرواية، فاتحاً باباً للهروب من خلال اختراع شخصية أخرى له (عليان)، يجعل من القارئ شريكاً وحكماً، من خلال توريثه في ورطته الخاصة ومفادها: مليونير يستدعيه لكتابة رواية عنه. هكذا يعيش الكاتب صراعاً طويلاً مع نفسه، يتحول إنساناً عادياً خاضعاً لشروط السوق بعدما يتجرّد من أوهام الأدب المخدرة كلها: تجلده سياط بطاقات الدفع المسبق، تمسك برسغه الديون المتراكمة واحتياجات العائلة، تخنقه وظيفته الرتيبة غير المجدية. تلك هي اللعبة إذا: كاتب يصطدم بالتراب ويجد نفسه مضطراً إلى بيع الشيء الوحيد الذي يملك. من هنا يبدأ الدوران، ندخل حياة المليونير من باب التردد، لكننا نجد أنفسنا فجأة وقد دخلنا النظام الاجتماعي الكويتي كله. بهذه الطريقة في السرد، أو في إقحام القارئ داخل الرواية، لا يأخذ الروائي موقفاً مطلقاً، فهو لم يقبل ولم يرفض طلب المليونير، بل فقط أنسن هذا الأخير، أي بكلام آخر جرّده هو الآخر من صفته ليصبحا عاريين وجهاً لوجه: كاتب من دون قلم ومليونير من دون مال. كأن الرفاعي أراد أن يقول من خلال هذا السرد المنفلت أنه حين ينتهي كل شيء يبقى الأدب وحده، وإلا فما سبب استماتة الزوجة المتمتعة بكل شيء - بمنظار اجتماعي مادي محض - لمنعه من كتابة قصة زوجها؟

الرفاعي يحدثنا عن عنتر بن شدّاد عصري، فإذا كان عنتر قد أمضى حياته حالماً بالاعتراف به كابن شرعي لوالده، فإن شخصية الرواية أمضت حياتها أيضاً بحثاً عن اعتراف المجتمع بها. هل هي رواية حول الترقّي الاجتماعي مثلاً؟ هل هي رواية حول مفاهيم السوق وموقع الأدب من كل ما يحدث؟ هل هي رواية حول أسئلة المثقف وامتحاناته اليومية؟ إنها ذلك كله، إنها رحلة البخور. لأن الكلام يتسلل كدخان البخور إلى ما تحت ذاك "الثوب" ... الثوب الأبيض الكبير والمكوي جيداً، والذي يغطي مجتمعاً بأكمله.

## في العدد المقبل

نيشاني... شيخ المتصوفة الأكراد

ليس لأنه كان نجم الشهر  
الفائت بمواقفه السجالية  
الجرئية، بل لأن الحياة  
الثقافية العربية ستكون  
أقل من دون رياض الرئيس



## □ أمسية "الفاوون" في ناشفيل □

الغياب"، يقول فيها:  
"منذ أن طارت بك الطائرة  
بعيداً عن أصابعي  
لم ألمس امرأة حقيقية  
لم أعد أعرف كيف أرتّب  
كلماتي  
أو أحلم بشكل واضح  
كل المشاهد المرئية تبدو  
غامضة  
بألوان مخدوشة ودماء  
منذ أن سرت جنوباً  
جفت منابع الأنهار  
ولم أر في البحيرات طيوراً

ترقص  
أو أطفالاً يلاحقون سفنهم الورقية في  
الماء  
كيف يلهو الأطفال وسط هذا الدمار؟  
لا لغة أليفة تبعد عنهم الريح  
أو تشدّ إلى الغيمة أراجيحهم الطينية  
لا الجلسات الافتراضية  
أو صوتك القادم في آخرة الليل  
لا الحكايات الغرائبية  
أو الصور الفاتنة  
كل ما يحدث  
عاجز عن التأويل".  
وشارك الزميل ماهر شرف الدين  
الشاعرين الضيفين بقراءة قصيدتين  
من قصائده.



بباض الشعر وتجاعيد وجه يشبهه.  
أخرجه من رأسه، أفرغ العلية من  
الخواتم والسلاسل والروائح العفنة،  
ووضع السرّ مكانها باحترام يليق  
بالألغاز الكبيرة، أقفل العلية ثانية،  
واستراح. مضت مئات السنين، واتفق  
أحفاد أحفاده على فضح السرّ أخيراً  
وعرضه على الملأ. فال بشرية انتظرت  
طويلاً، والحقيقة يجب أن يعرفها  
الجاهلون. كان يوماً مشهوداً في تاريخ  
العائلة، لما هوت المطرقة على القفل،  
واندقق السرّ على الوسادة أمام دهشة  
الجميع .

ثم قرأ الشاعر ميلاد فاييزة أربع  
قصائد، منها قصيدة بعنوان "تأويل

ناشفيل - "الفاوون"  
أقامت "الفاوون" أمسية شعرية  
في مدينة ناشفيل بولاية تينيسي  
الأميركية أحياها كل من الشعراء:  
السوري فادي سعد (الصورة)  
والتونسي ميلاد فاييزة والعراقي  
محمد الجواد (تخلّف عن  
الحضور لأسباب خاصة)، وذلك  
في تمام الساعة السادسة من مساء  
السبت المصادف 11 نيسان الفائت.  
البداية كانت مع فادي سعد، حيث  
قرأ صاحب "مدينة سجيّة" من  
جديده سبع قصائد، منها قصيدة  
بعنوان "السرّ" يقول فيها:

"كان يحتفظ مذّوعي الأشياء بسرّ  
كبير. يسير في الأزقة حاملاً رأسه  
المتورّم. يسأله بعض المارة عما  
حصل لرأسه الذي كان يوماً بحجم  
حلم صغير، كأن يقبل فم امرأة  
عذراء. تتضرّع إليه زوجته ليكشف  
لها عما يخبئ داخل جمجمته التي  
شوّه تناظرها سرّه الكبير، يتلصص  
عليه أولاده في الليل لعله يقول شيئاً  
في غفلة النوم، ولكنهم لم يسمعوا  
إلا الشخير. كان يُحتضر وحيداً في  
سريره، قبل سويغات من موته، لما  
قرّر أن يخبئ السرّ في علية مجوهرات  
ورثها من جدّة لم يعد يتذكّر منها إلا